This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

25235.69

The gift of

Conant Fund

HARVARD COLLEGE LIBRARY

DIE FRONICA.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES CHRISTUS-BILDES IM MITTELALTER.

DIE FRONICA.

EIN BEITRAG
ZUR
GESCHICHTE DES CHRISTUSBILDES
IM MITTELALTER.

VON

KARL PEARSON.

Der wahre Massstab für den Kunstsinn eines
Volkes ist die Erhabenheit seines Götterideals.

MIT NEUNZEHN TAFELN.

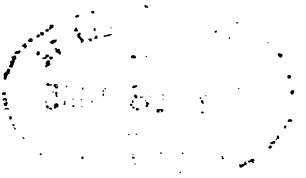
STRASSBURG.
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER.
1887.

25235.69

HARVARD COLLEGE
MAY 18 1895
LIBRARY.

Covant fund.

G. Otto's Hof-Buchdruckerei in Darmstadt.



DEM ANDENKEN

SEINES UNVERGESSLICHEN FREUNDES

HENRY BRADSHAW

WIDMET DIESE ARBEIT DER VERFASSER.

VORREDE.

Diese Schrift verdankt ihr Entstehen der Anregung des Herrn Henry Bradshaw, vormals Bibliothekar an der Universität zu Cambridge († Feb. 10. 1886). Wie anders dasselbe geworden wäre, hätte seine Theilnahme sie in fortschreitender Entwickelung begleiten können, wage ich mir nicht vorzustellen. Aus seinem Schatz von Kenntnissen über das Mittelalter, aus den Quellen die er mir zuerst gewiesen hat, ist Alles gezogen, was diese Schrift in ihrem jetzigen Zustand Wertvolles bietet. Andere Pflichten verhindern mich meine Arbeit auf den Punkt der Vollendung zu bringen, die er derselben gewünscht hatte und sie tritt an die Öffentlichkeit als ein nur unzureichender Beweis meiner grossen Verehrung für den Gelehrten und meiner noch grösseren Hochachtung für den Mann.

Die gegenwärtige Schrift begreift nur einen kleinen Theil meines ursprünglichen Entwurfes; dieser umfasste alle diejenigen Vorfälle, welche das Mittelalter dem Berichte der Evangelien über die Leidensgeschichte hinzugefügt hat, und zwar von dem vergleichenden Standpunkte der Legende, der Gebetformel und der Kunst. Denn um den Geist des Mittelalters und sein Schaffen recht zu würdigen, ist ein Verständnis der nahen Beziehungen zwischen den religiösen Begriffen des Volkes, des Priesterthums, und

der Kunst unbedingt notwendig. Die Grösse eines solchen Unternehmens überschritt jedoch die Grenzen meiner Kraft und meiner Zeit, und hätte ich es ausgeführt, so ist es sehr zweifelhaft ob ich bei den notwendigen Kosten passender bildlicher Darstellung für ein so ausgedehntes Werk einen Verleger hätte finden können. Die gegenwärtige Schrift behandelt nur einen Vorfall der Leidensgeschichte, ist aber bestrebt, die Entwickelung der Legende und der Ikonographie dieses Vorfalls so ausführlich wie möglich zu schildern. In Bezug auf die Reproduction geben die Tafeln, mit vier Ausnahmen, die Erzeugnisse deutscher Künstler wieder. So weit als die richtige Würdigung der sich folgenden Christustypen zuliess, habe ich meine Nachbildungen erstens so gewählt, dass sie noch nicht wiedergegebene Entwürfe begreifen, zweitens habe ich die Entwickelung des Holzschnittes und Metallstiches in Deutschland durchweg im Auge behalten. Ich habe den Vorstehern der verschiedenen öffentlichen Museen in London, München und Cambridge für die Bereitwilligkeit zu danken mit der sie meine Fragen beantworteten, mir ihre Schätze vorlegten, und mir erlaubten, dieselben zu photographieren und wiederzugeben. Im Verlaufe meines Werkes war ich bestrebt, die Vorarbeiten anderer Schriftsteller, namentlich Wilhelm Grimms, anzuerkennen. Erst als die letzten Bogen meiner Schrift im Druck waren, erfuhr ich, dass eine Arbeit des Herrn Dr. L. Dietrichson existirt, unter dem Titel: *Christusbilledet, Studier over den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Opløsning,* Kjøbenhavn, 1880, und bedaure, dass ich die Resultate dieser Arbeit an geeigneter Stelle nicht habe besprechen und würdigen können.

Unter den verschiedenen Freunden die mir in mancherlei Weise behülflich waren, muss ich besonders Herrn J. Weale dankend erwähnen, der mir erlaubte aus seinen

Notiz-Büchern Auszüge von Berichten bezüglich des Schweisstuches zu machen. Auch dem Herrn Professor H. Middleton zu Cambridge verdanke ich Andeutungen über die Veronica-Legende in englischen Quellen; sie sind hauptsächlich auf SS. 46—47 angeführt. Dem Herrn Professor W. M. Conway von Liverpool und seiner liebenswürdigen Gemahlin bin ich verpflichtet für Hinweise auf mehrere Gemälde der Veronica, welche meiner Aufmerksamkeit hätten entgehen können. Ebensolcher Dank gebührt meinem Herrn Kollegen Professor F. Althaus für seine freundliche Unterstützung, so wie endlich ganz besonders dem Frl. L. Eckenstein für die Zeit und Mühe, die sie auf die deutsche Einkleidung dieser Schrift verwendet. Ohne ihren Rat und Beistand wäre die Veröffentlichung dieses Werkchens sehr lange, vielleicht auf ganz unbestimmte Zeit verschoben worden.

LONDON, im Monat Mai 1887.

KARL PEARSON.

INHALTSVERZEICHNIS.

Vorrede		VII
Erklärung der Tafeln		XI
Abschnitt I.	Die Entwickelung der Veronica-Legende	1—22
Abschnitt II.	Die Bearbeitungen des Rufes an die Fronica	22—51
Abschnitt III.	Das Amt der Fronica	51—69
Abschnitt IV.	Der auf den Fronica-Ruf bezügliche Ablass	69—74
Abschnitt V.	Bericht über die Fronica in Gemälde, Miniatur und Stich	74—94
Abschnitt VI.	Verzeichnis der mit Veronica verbundenen Christusbilder in chronologischer Reihenfolge	94—140

ERKLÄRUNG DER TAFELN.

I. Tuchbilder. Auf der linken Seite des Blattes steht das Todtenantlitz mit Blutstropfen und dem Leidenszug wie es das Tuchbild in der Sakristei der Peterskirche zur Darstellung bringt. Auf der rechten Seite steht der byzantinische Typus wie dieser auf dem Tuchbild dargestellt erscheint, welches in der Kirche San Silvestro in capite zu Rom aufbewahrt wird.

Beide Bilder sind Zeichnungen von Heaphy in dessen Skizzenbuch (Blätter 16 u. 17) nachgebildet. Das Buch befindet sich im Print Room des britischen Museums. Verzeichnis, Nr. 1 u. Nr. 4.

II. Nachbildung des Miniaturbildes auf der letzten Seite des ersten Bandes der Handschrift des Mathew Paris in der Bibliothek des Corpus Christi College zu Cambridge. Beide Typen, sowohl der des todten, wie auch der des lebenden Christus waren dem Maler des 13. Jahrhunderts bekannt. Das Bild ist älter als das Jahr 1240. Verzeichnis, Nr. 5.

III. Nachbildung des Miniaturbildes neben dem Bericht über die Amtsstiftung der heiligen Veronica *sub anno* 1217 in der unter II erwähnten Handschrift des Mathew Paris. Der Maler bringt das Bild des lebenden Christus als Fronica in Anwendung. Das Bild ist älter als das Jahr 1240. Verzeichnis, Nr. 6.

Die Nachbildungen Tafeln II und III verdanke ich der Gefälligkeit des Vorstandes des Corpus Christi College.

IV. Lichtdruck eines Bildes von Meister Wilhelm von Köln in der National-Gallerie zu London. Das Bild stammt aus der Zeit 1358—1378. Verzeichnis, Nr. 10.

V. Nachbildung von Miniaturdarstellungen der Fronica, welche in zwei altenglischen Handschriften vorkommen. Diese Handschriften enthalten ein Gedicht, das die Sinnbilder der Leidensgeschichte

behandelt. Die Bilder stammen aus der Zeit 1400—1425; dasjenige auf welchem das Tuch von Engeln gefasst wird, ist das ältere. Verzeichnis, Nr. 13 u. 23.

Diese Nachbildungen verdanke ich der Gefälligkeit der Early English Text Society.

VI. Nachbildung einer Zeichnung von Roger van der Weyden im Print Room des Fitzwilliam Museums zu Cambridge. Die Zeichnung stammt etwa aus dem Jahr 1450. Verzeichnis, Nr. 33.

VII. Nachbildung des Miniaturbildes der Veronica in einem deutschen Gebetbuch der Egerton-Sammlung im britischen Museum. Das Bild stammt aus der Zeit 1400—1425. Verzeichnis, Nr. 27.

VIII. Nachbildung eines Schrotblattes auf der Hofbibliothek zu München. Es stammt etwa aus dem Jahr 1460. Verzeichnis, Nr. 42.

IX. Nachbildung eines sehr alterthümlichen flamändischen Holzschnittes im Print Room des britischen Museums. Der Schnitt stammt etwa aus dem Jahr 1450. Verzeichnis, Nr 32.

X. Nachbildung eines Schrotblattes der k. Kupferstich-Sammlung zu München. Das Blatt stammt etwa aus dem Jahr 1460. Verzeichnis, Nr. 42.

XI. Nachbildung eines deutschen Holzschnittes in Königshovens *Cronik von allen Königen und Kaisern*. Der Holzschnitt stammt aus dem Jahr 1476. Verzeichnis, Nr. 55.

Diese Tafel ist einem übermalten Exemplar des Holzschnittes in der Huth-Bibliothek nachgebildet. Ich verdanke dieselbe der Gefälligkeit des Herrn A. H. Huth.

XII. Nachbildung eines Kupferstiches von Martin Schöngauer aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. Verzeichnis, Nr. 78.

XIII. Nachbildung eines Holzschnittes von Michael Wolgemut im *Buch der Croniken*, Nürnberg, 1493. Verzeichnis, Nr. 86.

XIV. Nachbildung eines dem Meister M zugeschriebenen Kupferstiches. Der Kupferstich stammt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Verzeichnis, Nr. 109 b.

Nach einem Exemplar im Print Room des britischen Museums.

XV. Nachbildung eines Kupferstiches von Daniel Hopfer aus dem Jahre 1514. Verzeichnis, Nr. 133.

XVI. Nachbildung eines Holzschnittes von Hans Scheifelin, in Hans von Leonrodts *Hymelwag* (erschienen bei Othmar zu Augsburg, 1517). Verzeichnis, Nr. 142.

XVII. Nachbildung eines Kupferstiches von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1513. Verzeichnis, Nr. 130.

XVIII. Nachbildung eines Kupferstiches von Lukas van Leyden aus dem Jahre 1517. Verzeichnis, Nr. 143.

XIX. Nachbildung eines von A. Petrak gestochenen Kupferstiches Albrecht Dürers. Der Stich ist aus dem Jahr 1510. Verzeichnis, Nr. 122.

Einem auf Pergament gedruckten Exemplar nachgebildet, welches im Print Room des britischen Museums aufbewahrt wird.

DRUCKFEHLER.

Seite 29, Zeile 12 von unten ist „Johann XXII“ statt „Johann XII“ zu setzen.

„ 41, „ 20 von oben ist „Bzovius“ statt „Bzorius“ zu schreiben.

Von den vielen Legenden mit denen das Mittelalter die Persönlichkeit Christi umwebt hat, sind wenige so schön und hat sich keine einer so grossen Beliebtheit erfreut wie die der heiligen Veronica. Diese Legende hat Anspruch auf besonderes Interesse, erstens weil wir sie durch die verschiedenen Stadien ihrer Entwickelung verfolgen können, zweitens weil sie einigen der schönsten mittelalterlichen Kirchenlieder, eigentlich Rufe, in lateinischer sowol als auch in den einheimischen Sprachen zu Grunde liegt, und auch Veranlassung geworden ist zu Vorstellungsweisen des Christusbildes, die zu den eigenthümlichsten der mittelalterlichen Kunst gehören. Wir haben das uns vorliegende Material auf folgende sechs Abschnitte verteilt.

1. Die Entwickelung der Veronica-Legende.
2. Die verschiedenen Bearbeitungen des Veronica-Rufes.
3. Das Amt der heiligen Veronica.
4. Der mit dem Veronica-Ruf verbundene Ablass.
5. Bericht über das Christusbild in Gemälde, Miniatur und Stich.
6. Verzeichnis der mit Veronica verbundenen Christusbilder in chronologischer Reihenfolge.

ERSTER ABSCHNITT.

DIE ENTWICKELUNG DER VERONICA-LEGENDE.

Die Hauptmomente der Veronica-Legende lassen sich darauf zurückführen dass eine Frau, eine Anhängerin Christi, entweder auf wunderbare oder auf natürliche Weise in den Besitz eines Bildnisses des Meisters gekommen war, welches auf ein Tuch, *sudarium* oder Schweisstuch gestickt, gemalt

oder auf irgend eine Weise demselben aufgedrückt worden war; dass diese Frau nach Rom kam, oder dorthin geholt wurde, und den Kaiser (den Tiberius oder den Vespasian) von einem argen Uebel (Krebs im Gesichte oder Wespennest im Kopfe) dadurch befreite dass sie ihm das Tuchbild zeigte.[1] Fernere Berichte erzählen dass sie den heiligen Amator geheiratet haben soll (vgl. A. S. S. Feb. 1. Seite 453), und nach Frankreich gezogen sei.[2] In der katholischen Kirche ist der heiligen Veronica, der Matrone,[3] der 4. Februar

---

[1] Von altpatristischen Schriftstellern wird berichtet, dass Tiberius und Vespasian den Christen Zuneigung bewiesen hätten, Berichte auf welche es sich wohl zurückführen lässt, dass der zweite Teil der Legende diese Namen in sich aufnimmt. So schreibt Tertullian in seinem Apologeticus (um das Jahr 198) folgendermassen:

> Als nun Tiberius, zu dessen Zeiten der christliche Name in diese Welt hineinkam, aus Palästina die Nachricht von der dort sich geoffenbart habenden Gottheit erhalten hatte, so legte er die Sache dem Senat vor, mit der Erklärung seiner Anerkennung dieser Gottheit. Der Senat aber, weil er sie nicht selbst anerkannt hatte, verwarf den Antrag. Der Kaiser beharrte bei seinem Spruch und bedrohte die Ankläger der Christen. (Caput 5.)

Im selben Kapitel weiter unten sagt Tertullian über den Judenbezwinger Vespasian, dass dieser die den Christen feindlichen Gesetze gemildert habe. Nachdem er Leben, Tod und Auferstehung Christi beschrieben, erzählt Tertullian weiter:

> Dieses alles hat von Christus Pontius Pilatus, seiner Ueberzeugung nach ein Christ, damals dem Cäsar Tiberius berichtet; und auch die Cäsaren würden an Christus geglaubt haben, wenn die Cäsaren entweder der Welt nicht nöthig wären, oder wenn auch die Christen könnten Cäsaren sein. (Caput 21.)

Wahrscheinlich bildete sich der zweite Teil der Legende aus dem hierin enthaltenen Stoff. Doch zeigte sie sehr bald eine durchaus andere Behandlung des Pontius Pilatus.

[2] Die Legende von Veronicas Heidenbekehrung in Aquitainien ist spätern Ursprungs. Sie ist ausführlich mitgetheilt in: *Sainte Véronique, Apotre de l'Aquitaine, son tombeau et son culte à Sonlac* (Toulouse 1877). Auch enthält dieses Buch eine Beschreibung des Schweisstuches (Chapitre XV. La sainte Face, son histoire, son culte). Vom historischen Standpunkt aus betrachtet ist die ganze Arbeit so wertlos, dass es nicht nötig sein wird auf dieselbe zurückzukommen.

[3] Doch nicht selten lesen wir in den Kalendern am 4. Februar *Veronice virginis* z. B. im *Ortulus Animae*, Strassburg, 1503.

geweiht, während ihr einige ältere Schriftsteller die Fastnacht zuweisen.

a) Die früheste Erwähnung des *sudarium Domini*, die mir vorgekommen ist, gehört den Werken von Beda (673—735) an, doch scheint diesem über Veronica und ihre Legende nichts bekannt zu sein; seiner Aufzählung von Heiligen und Märtyrern fehlt ihr Name gänzlich. (Vgl. Opera, Cöln, 1688. III. Spalte 277). Diese Erwähnung ist deshalb von Interesse weil in ihr zum ersten Mal ein wunderthätiges Tuch mit Christus in Verbindung gebracht wird, ohne dass jedoch dabei eines aufgedrückten Bildes gedacht wäre. Ein leinenes Tuch, *linteum*, wird aber erwähnt, welches in einer gewissen Kirche (in welcher ist fraglich) hochverehrt wurde. Es war eine Arbeit der heiligen Jungfrau und stellte Christus und die zwölf Apostel dar. Der Titel der hierauf bezüglichen Abhandlung lautet: *De locis sanctis Libellus quem de Opusculis majorum abbreviendo Beda composuit* (Opera. III. Seite 363). Beda mag seinen Bericht älteren und vielleicht bekannten Schriftstellern entnommen haben, doch sind mir keine solchen vorgekommen.

Caput V trägt die Aufschrift: *De sudario capitis Domini et alio majore linteo a sancta Maria confecto*, und lautet folgendermassen:

> Sudarium capitis Domini post resurrectionem ejus mox Christianissimus quidam Iudaeus furatus, usque adobitum divitiis sibi affluentibus habuit. Qui moriturus interrogat filios, qui Domini sudarium, qui caeteras patris velit accipere divitias. Major thesauros rerum, minor elegit sudarium. Et mox illi decrescunt opes usque ad paupertatem; fratri autem cum fide crescunt et opes, quod usque ad quintam generationem fideles tenuêre. Hinc ad impios perveniens, divitias tantum auxit ut Judaeis, et hoc multo tempore, donec post longa litigia, quibus Christiani Judaei se Christi: infideles vero se patrum suorum affirmabant haeredes, Majuvias Saracenorum rex, qui nostra aetate fuit, judex postulatur. Qui accensa grandi pyra, Christum judicem precatur, qui hoc pro suorum salute super caput habere dignatus est. Missum ergo in ignem

sudarium, veloci raptu effugiens evolat, et in summo aëre diutissimè quasi ludendo volucritans: ad ultimum cunctis utrinque intuentibus, sese leviter in cujusdam de Christiana plebe sinum deposuit, quod manè mox totus populus summa veneratione salutabat et osculabatur. Habetur autem longitudinis pedes octo. Aliud quoque aliquanto majus linteum in Ecclesia illa veneratur quod fertur à sancta Maria contextum, duodecim apostolorum et ipsius Domini continens imagines, uno latere rubro et altero viridi.

b) Die älteste bekannte Version der Veronica-Legende ist die einer vatikanischen Handschrift. Diese ist betitelt: *Cura sanitatis Tiberii Caesaris Augusti et Damnatio Pilati,* ist herausgegeben worden von J. D. Manso *(Miscellanea Stephani Baluzii. Lucae 1764. Tomus IV. Seite 56)*, und soll dem Ende des 8. Jahrhunderts angehören. Sie ist in einem Mönchslatein verfasst, welches wahrscheinlich wegen Sprachunkenntnis des Schreibers so arg verschrieben auf uns gekommen ist, dass es sich theilweise nicht leicht verstehen lässt.

Um die Heilung des Kaisers herbeizuführen wird Volusianus nach Jerusalem gesandt (Seite 56, zweite Spalte):

Et cepit diligenter Volusianus eum grande desiderio ut vel aliquam similitudinem eius summo desiderio suo, agnoscere cupiebat: et venit quidam Marcius nomine, Judaeorum, quasi delator divinitatis sacramentum mulieris cuiusdam mei devulgabit; et dixit ad Volusianum ante annos fere tres *muliere curavit a praefluvio sanguinis.* Qui cum vidisset jam sana, *higonium* eius sive amori suo *depinxit*, dum adhuc Jesus esset in corpore ipsum scientem. Respondit ad haec Volusianus, dixit ad juvenem: indica mihi nomen mulieris. Ad illi dixit ei: *Vironice* dicitur, et manet in Tiro.

Die Frau wird vor Volusianus gebracht und dieser heisst sie: dignare declarare nobis *egonam* Jesu viri magni Dei tui, qui tibi sanitatem corporis ac salutem corporis.

Veronica leugnet das Dasein der *egona*, worauf Volusianus Soldaten aussendet, um diese herbeizuschaffen. Die Soldaten

invenerunt eam absconsam in cerbicale capitis eius. — Tunc Volusianus videns *igonam* Jesu Christi, mox contremuit et adoravit eam.

Er und seine Soldaten segeln nun mit dem gefangen genommenen Pilatus ab — et mulierem nomine Vironicam, *qui latine vocatur Vas ille* cum imagine Jesu Christi Dei sui.

Volusianus kommt mit dem *vas illo Vironici* und Pilatus vor Tiberius, und fährt, nachdem er über den Tod des von ihm gesuchten grossen Arztes Jesu, und das Verfahren des Pilatus eine Erklärung abgegeben hat, folgendermassen fort:

cognoscat dominus noster piissimus cesar quaedam mulier quam curavit ipse Jesus pro amoris eius studio imaginem eius sive facturam ipsius depinxit, habens eam secum in similitudinem, ipsius hominis vultum similitudinem huc detulit eam pariter cum muliere.

Dann erklärt er wie die Frau alles dran gegeben habe, um dem Bilde nach Rom zu folgen und diese wird — cum imagine Jesu Christi — hereingeführt. Tiberius betet es an und ist geheilt.

Tunc dicit cesar ad mulierem Vironice hoc est vas illa, cum vidisset eam cum imagine Jesu, dicit ad eam vere tu meruisti tangere fimbriam vestimenti Jesu viri magni Dei.

Schliesslich wird das Bild in Gold und Juwelen gefasst.

In diesem Bericht haben wir eine durchaus entwickelte Veronica-Legende. Veronica ist die Frau, welche vom Blutgang befreit wurde sobald sie mit dem Gewande Christi in Berührung kam. Sie ist im Besitz eines Bildnisses, *igonia* (= icon) von Christus, das jedoch nicht auf wunderbare Weise entstanden ist, sie hat es selbst verfertigt. Es besitzt aber Wunderkraft wie durch die Heilung von Tiberius dargethan wird. Eine Erklärung des rätselhaften Wortes *vas ille* vermag ich nicht zu geben. Es scheint kein genügender Grund vorhanden, das Wort mit *vex illa*, ein mit dem Bildnis Christi versehenes Banner in Verbindung zu bringen.[1] Doch

[1] Oder soll es ein Wortspiel sein — *βερονίκη* = *φερονίκη*, die Siegtragende, d. h. Siegespanier oder *vexillum*?

will ich auf die Bemerkung des Mönches Alberich (siehe unten) verweisen. Dieser sagt, dass zu Antiochien im Jahre 1098 das Schweisstuch Christi entdeckt worden sei, eingeschlossen *in vasculo.*

c) Eine andere von der vorhergehenden (b) wenig verschiedene Behandlung der Legende ist zu finden bei *Foggini, De Romano Divi Petri itinere Exercitationes Historiae Criticae*, Florenz 1741. Sie ist einer Handschrift des 11. Jahrhunderts entnommen. (Vgl. *Exercitatio secunda*, Seite 38). Dieser Bericht ist in weniger unreinem Latein verfasst und lautet (Seite 42):

> Post haec Volusianus cepit cum magno desiderio perquirere, ut aliquam similitudinem eius (Christi) possit cognoscere.
>
> Marcus giebt denselben Bericht über die Frau — Veronica dicitur, et manet in Tyro. — Das Bildnis wird durchweg *imago Jesu Christi* genannt, und von der Frau wird gesagt: ob amorem eius imaginem ipsius depinexit sibi dum ipse in corpore maneret. Soldaten werden wie oben ausgesandt, um das Bild, dessen Auslieferung Veronica verweigert, herbeizuschaffen und — invenerunt eam absconsam in cubiculo ubi manebat ad capud eius, quia ibi capud suum semper comodabat (Seite 43).

Es fehlt jede Erwähnung des *vas ille.* Veronica ist die vom Blutgang befreite Frau, welche zu Christi Lebzeiten aus Liebe zu ihm sein Bild angefertigt hat. [Ein Abdruck von dieser Version bei Foggini ist zu finden bei Manso IV. Seite 58.]

Nach dem Bericht des Eusebius (Hist. I. 7. Caput 18) war die vom Blutgang befreite Frau nicht von Tyrus sondern von Caesarea Philippi.

d) Es befindet sich ferner eine Behandlung der Legende in angelsächsischer Sprache aus dem 11. Jahrhundert auf der Universitätsbibliothek zu Cambridge. (Im Katalog von Wanley unter der Aufschrift *Nathanis Judaei Legatio.*) Herausgegeben wurde diese zuerst von L. C. Müller in seinen *Collectanea Anglosax.* 1834. Seite 5, und später im Jahre 1851, von C. W. Goodwin für die *Cambridge Antiquarian Society* mit der Aufschrift: *Legends of St. Andrew & St. Veronica.*

Tiberius ist am Aussatz erkrankt. Auf Veranlassung von Titus und Vespasian sendet er seinen Verwandten Volusianus nach Jerusalem, denn in Jerusalem wohnt die Frau Veronica, von welcher erzählt wird, dass sie durch Christus vom Blutgang befreit worden sei, sobald sie den Saum seines Gewandes berührt habe. Sie besitzt ein Stück vom Gewande Christi und bildet sich ein, dass sein Bild darauf zu sehen ist.

And sum wyf waes þoligende blodes fleusan, huru XII wynter; seo waes Verónix genemned (Seite 28). — And eac hyt waes seo ylic Verónix þaes Haelendes reáfes aethrán, and wearð þurh þaet fram þaes blodes fleusan gehaeled. Heo waes þa sumne dael haebbende of þam reafe þaes Haelendes and hyt swyðe deorwyrðlice heold, and eac heo hyt for Crystes andwlytan aefre haefde (Seite 36).

Durch den Juden Nathan von Venedig hatte Titus von Veronica gehört und war durch deren heiliges Tuch vom Krebse befreit worden. Volusianus sucht nun die wunderbare Frau und ihren Schatz.

Volosianus, þa seo halignis hym waes to-broht, þa feoll he nyðer astreht and myd ryhtum geleafan hyne þaer to-geeadmedde, and swa let þaet hyt Dryhtnes sylfes andwlyta waere; (ac hyt eallinga swa naes, ac hyt waes þaet reaf þaet se sylfa Haeland werede). And Volosianus þa ða he up aras he þone andwlytan genam, and swa wende þaet hyt Crystes andwlyta waere, and hyne on paellenre scytan befeold, and eac heo waes gewefen myd golde, u. s. w. (Seite 42).

Volusianus, nachdem er das Stück von Christi Gewand ausgeschmückt hat, bringt dasselbe zugleich mit Veronica zu Tiberius und spricht zu diesem:

And eac we þaer an wyf gemetton seo saede þaet heo Dryhtnes andwlytan haefde. Nu haebbe ic her (cwaeð he) aegðer ge þaet wyf and eac þone andwlitan (Seite 46).

Volosianus þa up astod and þone paell astrehte þe Dryhtnes andwlytan on waes befealden, and Tyberius þa þone andwlitan geseah, and swa wende þaet hyt Dryhtnes andwlyta waere; ac hyt eallynga swa naes, ac hyt waes

þaet reaf þe se sylfa Dryhten werede. Ac aelc þaera haeðenra manna þonne he aerest on beseah, hym þuhte þaet hyt Drihtnes andwlyta waera. (Seite 46.)

Diese angelsächsische Version ist höchst beachtenswert, denn sie trägt einen früheren Charakter als die besprochenen lateinischen Versionen. Ihr Verfasser hebt besonders hervor, dass das Tuch der Veronica nur ein Stück vom Gewande Christi gewesen sei, und dass nur Veronica, Volusianus und Tyberius das Antlitz des Heilands darauf erblickt hätten. Kein Wunderbild ist also dem Tuche aufgedrückt worden, aber das Tuch selbst besitzt zwiefache Wunderkraft, denn erstens wähnen seine Beschauer Christi Antlitz darauf zu sehen, zweitens vermag es Uebel zu vertreiben.

Möglich ist es, obgleich sehr unwahrscheinlich, dass ein skeptisches Gemüt des 11. Jahrhunderts in diesem Bericht die Wundereigenschaften des Schweisstuches hat schmälern wollen; es war auf dem Tuche kein Bild, ein solches bestand nur in der Einbildung der Beschauer. Doch ist diese Deutung nicht im Einklang mit dem Geist jener Zeit, und es scheint angemessener diesen Bericht als ein bestimmtes Stadium im Entwickelungsgange der Legende aufzufassen. Wie dem auch sei, für nachstehende Bemerkung ist es von Bedeutung, dass das Schweisstuch für ein Stück vom Gewande Christi galt. Denn es geht sowohl aus dem lateinischen, als auch aus dem angelsächsischen Bericht als selbstverständlich hervor, dass das in denselben besprochene Bild als das eines verklärten Christus gedeutet werden muss.

Bemerkung I.

Diesen Berichten lässt sich entnehmen, dass die Legende in ihrer ältesten Form in Veronica die Frau sieht, welche Christus vom Blutgang befreite. Die ganze Legende ist vielleicht hierauf zurückzuführen. Denn im Evangelium Nicodemus Caput V, Vers 26, heisst diese Frau *βερονίκη*. Dass sie ein Tuchbild besessen, wird dabei nicht erwähnt. Aber Eusebius (Hist. Eccl. I. 7. Caput 18) berichtet, dass die Frau mit dem Blutgang zu Caesarea Philippi eine Bildsäule zu Ehren Christi habe errichten lassen. Und auch Matthaeus

erzählt (IX. 20. Vgl. Lucas VIII, 43), dass diese Frau den Saum vom Gewande Christi berührt habe. In diesen frühen Jahrhunderten schon war also eine Erzählung im Umlauf, welche über eine Frau Namens *βερονίκη* berichtete. Diese Frau war im Besitz eines Wunderbildes Christi und wurde mit jener in Verbindung gebracht, welche Christi Gewand berührt hatte.

Nun sind die aus ältester Zeit bekannten Bilder Christi entweder von byzantinischer Arbeit oder tragen doch den byzantinischen Typus. Ueberdies sind sie auf Tuch gemalt. (Dem fraglichen Bericht von Heaphy nach wäre dieser Stoff demjenigen gleich, mit welchem die ersten Christen zur Beisetzung in den Katakomben bekleidet wurden. *Likeness of Christ.* Seite 48.) Im Osten also, in Konstantinopel, haben diese Bilder ihren Ursprung. Ein von dort nach Rom gebrachtes Bild würde wahrscheinlich *εἰκων Ἰησοῦ Χριστοῦ* überschrieben oder benannt worden sein, und von der römischen Priesterschaft einmal für echt erklärt, würde sich dasselbe als *vera icon* schnell bei dem Volk eingebürgert haben. In der That wird ja in dem Bericht des 8. Jahrhunderts ein solches Bild *Higonia* genannt. Im Uebrigen bietet der Uebergang zu Veronica und die Hinzuziehung von *βερονίκη* und ihre Sage denjenigen keine Schwierigkeit, welche wissen wie schnell Legenden im frühen Mittelalter entstanden, verwirrt und verwechselt wurden, sich verbreiteten und allgemeine Annahme fanden. Diese Ansicht findet thatsächliche Bestätigung darin, dass 1) die Legende in ihrer ältesten Form Veronica kein Schweisstuch, sondern ein Stück vom Gewande Christi besitzen lässt, ferner 2) darin, dass das Tuchbild das ganze Mittelalter hindurch Veronica (the *Vernacle* oder die *Fronica*) heisst.

Diese Auslegung halten wir weder für erkünstelt noch scheint sie uns ein Festhalten an absichtlicher Erdichtung vorauszusetzen, Gründe aus denen sie Wilhelm Grimm verwirft. (Vgl. Kleinere Schriften III. Seite 158.)

e) *Die Kaiserchronik*, welche aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammt, bietet eine weitere Version der Legende. (Zeile 711—858, Massmann Bd. I. Seite 61.) In mehreren

deutschen Reim- und Prosachroniken ist dieselbe Version wiederholt.

In diesem Bericht wird nicht erzählt, auf welche Weise Veronica in den Besitz des Tuches gelangt war, auch nicht ob dieses durch ein Wunder entstanden war, nur dass ihr dasselbe durch Christi Gnade zu Theil geworden ist:

Ein vil hêriz bilide
hân ich von sînen gnâden.
daz manet mich sînes lîchamen.

(In anderen Handschriften steht: Daz ich von sinen gnaden enphie). In der *Kaiserchronik* ist es Tiberius, der an Würmern im Kopfe leidet.

Ecko von Repkau in seinem *koninge buoch*, einer Handschrift aus dem 13. Jahrhundert, berichtet ausführlicher und spricht von einer 'vrowe Verôna' von der er weiss

dat siu hadde ênen dôc, dene Jêsus gedrucket hadde an sîn antlat; de was ime sô lîc, alset sînes selves antlat waere.

Tiberius leidet diesem Berichte nach nur an einer schweren Krankheit und das Tuch wird nach Rom gebracht.

Alsus quam dat antlat, *dat dar hêtet Verônica*, tô Rôme, dat mach man noch hûde an diseme dage dar wol gescowen.

Hierüber weiss auch der Verfasser der Prosa-*Kaiserchronik*, welche dem Ende des 14. Jahrhunderts angehört.

In seiner *Weltchronik*, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, spricht Jans Enenkel davon, dass unzählige Hornissen in der Nase des Tiberius gehaust hätten. Weitere Kunde von Bedeutung giebt er nicht. (Vgl. Massmann, Bd. III. S. 573—590.)

f) Eine lateinische Version, die dem Ende des 12. Jahrhunderts angehört und die fälschlich dem Marianus Scotus (Vgl. Wilh. Grimm, Kleinere Schriften III. Seite 143) zugeschrieben wird, erzählt, dass Tiberius am Aussatz erkrankt sei und Boten nach Jerusalem gesandt habe, welche dort

quamdam matronam fanden, — nomine Veronica, quae ipsius salvatoris nostri aspectum ipso exprimente atque

contradente, ad evidentiam testificandae veritatis et observandae fidelitatis in cemate suo reconsignatum habuit.

g) Der Bericht des *Wernher vom Niederrhein* gehört dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts an. Er ist herausgegeben worden von Wilh. Grimm zu Göttingen im Jahre 1839.

Hier stellt Veronica den Lukas dazu an ein Bild von Christus zu malen, dem Lukas aber will dieses nicht gelingen. Christus stösst nun auf Veronica, welche der Verzweiflung nahe ist, und heisst sie nach Hause gehen und dort ein Mahl für ihn bereit halten. Er folgt ihr bald in das Haus und drückt hier auf das Tuch, mit dem er sich wäscht, sein Antlitz ab.

her híz wazer vndi bígundí sích twan.
unde alse he dít hatthe gídan.
He drugíde sích an das duch.
daz su mít groziu vroden dare truch.
Idoch ı was he níet lanc.
undír ovgen her ez duanc.
díe duchele daz antlízze inphinc.
gischaffen alse der gotís sun gínc.

u. s. w. (S. 6, Z. 25.)

In diesem Bericht ist es Vespasian, welcher an Würmern im Kopfe leidet.

h) Von den in Deutschland befindlichen lateinischen gereimten und Prosa-Berichten hebe ich folgende hervor:

1. Ein lateinisches Gedicht in Mones Anzeiger 1835, Spalte 425, abgedruckt, von dem Wilh. Grimm (Kleinere Schriften III. Seite 148) glaubt, dass es aus dem 12. Jahrhundert datirt. In diesem leidet Vespasian an Wespen in der Nase und wird durch das Tuch der Veronica geheilt. Christus hat auf deren Bitte dem Tuche sein Antlitz mit schwarzem Bart und glänzenden Augen aufgedrückt.[1]
2. Prosa-Version gedruckt in Mones Anzeiger 1838, Spalte 528. Hier ist Veronica die vom Blutgang befreite Frau (S. 530). Der Bericht stimmt ungefähr mit dem ebenerwähnten 1) überein und stammt wahrscheinlich ausderselben Zeit.

[1] Spalte 431, Z. 281. *sic barbam nigram, sic lumina clara notares.*

3. Die sehr beachtenswerte Version einer Stuttgarter Handschrift von Massmann (*Kaiserchronik* Bd. III. Seite 579) gedruckt, und betitelt *De ueronilla et de imagine domini in sindore depicta.* Tiberius ist aussätzig, Veronilla besitzt ein lebensgrosses Bildnis Christi und dieses wird dem Körper des Kaisers aufgelegt. Dieser Bericht grenzt an die Legende der Gräbertücher. Es wird vom Tuche gesagt „quod ueronilla eius haberet imaginem in una sindore pictam", nicht aber wie Veronica in seinen Besitz gekommen war. Das Datum dieser Handschrift ist nicht gegeben.

i) *Mathew Paris* vor dem Jahre 1250 (*Chronica Major* herausgegeben von Luard. Bd. III, S. 7). Vgl. Abschnitt III. Mathew Paris erzählt, dass eine Frau Namens Veronica Christus um sein Bild gebeten habe, und dass ihr Erfüllung der Bitte zu Teil geworden sei. Offenbar war Mathew Paris mit der ältesten Form der Legende vertraut, derselben welche Jacob de Voragine seiner *Legènda Aurea* einverleibte.

j) *Legenda Aurea* von Jacob de Voragine (vor dem Jahre 1298). Caput LIII in der Leidensgeschichte heisst es: Dominus meus cum praedicando circuiret et ego eius praesentia nimis invite carerem, volui mihi ipsius depingi imaginem ut dum eius privarer praesentia mihi saltem praestaret solatium imaginis suae figurae, cumque linteum pictori deferrem pingendum, dominus mihi obviavit et quo tenderem requisivit. Cui quum viae causam aperuissem, a me petiit pannum et ipsum mihi venerabili sua facie reddidit insignitum. Imaginis ergo huius aspectum si dominus meus devote intuebitur, continuo sanitatis beneficio potietur.

k) Mathew von Westminster 1307 (*Flores Historiarum Anglicanarum*, Ausgabe von 1570. Seite 91). Sein Bericht ist lediglich ein Auszug aus der *Legenda Aurea.*

l) *Das alte Passional* (Ausgabe von Hahn, Seite 86) um das Jahr 1300 geschrieben. Tiberius ist erkrankt und sendet den Volusianus nach einem Arzte aus. Derselbe hört von Christus, erfährt, dass Pilatus ihn hat

kreuzigen lassen und trifft Veronica an. Ihre Beschreibung, wie sie zum Tuche gekommen, stimmt, poetische Ausschmückungen abgerechnet, mit dem der *Legenda Aurea* überein. (Vgl. Seite 86, Zeile 65 und Seite 87, Zeile 14).

m) *Regenbogens Lied von der Fronica*, aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts [gedruckt zu Nürnberg 1497], enthält dieselbe Version der Legende.

Tiberius sendet den *Philosian* nach Jerusalem, der dort Veronica antrifft. Diese ist im Besitz eines Bildes Christi, das nicht von Menschenhand angefertigt worden ist, es wird aber nicht gesagt auf welche Weise dasselbe entstanden sei. Veronica wird nach Rom geführt und heilt dort den Tiberius. [Nach dem Tode des Tiberius regiert Vespasian, der an Wespen in der Nase leidet. Auch er wird durch das Tuch der Veronica geheilt. Vespasian fragt sie:

wan ir komen waer daz frôu antlizte

und sie antwortet:

mir gabz mîn herre in der nôt,
doch alsô rehte schône
dô man in vuort in grôzem leide her. —

Dieser zweite Teil der Erzählung stand ursprünglich nicht in Regenbogens Lied und kommt zuerst in einer Hildesheimer Handschrift des Jahres 1490 vor. Er ist nach der Entwickelung der zweiten Version der Legende dem ersten Teile hinzugefügt worden, vielleicht aus dem Wunsche, die zwei Versionen mit einander zu vereinen. Vgl. Wilh. Grimm, Kleinere Schriften. III. S. 152—4.]

Bemerkung II.

Keine von den bisher besprochenen Bearbeitungen der Legende nimmt Bezug darauf dass Veronica Christus auf seinem Gang nach Golgatha ihr Tuch angeboten habe. Die älteren Behandlungen des Stoffes deuten also keinenfalls und die späteren wohl schwerlich auf ein schmerzerfülltes Antlitz, und noch weniger auf das Antlitz eines Todten. Veronica ist auf irgend eine Weise in den Besitz eines Wunderbildes Christi gelangt, dieses Bild aber ist das eines verklärten, nicht das eines schmerzensreichen Jesus.

Im Laufe der letzten Jahre des 14. und während des 15. Jahrhunderts nun geht mit dieser Auffassung eine Veränderung vor, und die Miniaturmalerei bringt Veronica nicht mehr mit einem verklärten, sondern mit einem schmerzerfüllten Antlitz in Beziehung. Die Fronica selbst findet Aufnahme unter den Sinnbildern der Leidensgeschichte, unter den Waffen Christi und in der Messe des heiligen Gregorius. (Vgl. Abschnitt VI.)

Es entwickelt sich also die zweite Version der Legende, diejenige nämlich, welche Veronica Christus auf dem Gang nach Golgatha das *sudarium*, das wahre Schweisstuch, darreichen lässt. Im Einklang hiermit fügen die Miniaturen Blutstropfen und eine Dornenkrone dem Christbild auf dem Schweisstuche hinzu (Vgl. Abschnitt VI: Das Christusbild in Miniatur u. Stich) und in handschriftlichen Andachtsbüchern findet unter den Passionsgebeten bei der Kreuztragung der Vorfall der Veronica mit ihrem Schweisstuche Behandlung. (Vgl. Abschnitt III.)

Der lateinische Hymnus oder Ruf *Salve sancta facies*, der an das verklärte Antlitz gerichtet ist, steht nun unter Miniaturen und später unter Holzschnitten, welche das schmerzerfüllte Antlitz darstellen. Ferner wird die Litanei der Veronica den bei dem Volke sehr beliebten Passionsgebeten beigesellt.

In weiterer Ausführung wird während des 15. Jahrhunderts den Pilgern in Jerusalem das Haus der Veronica gezeigt. Dasselbe steht neben dem des Pilatus, und als Christus von diesem letztern aus den Kreuzgang antrat, war es vor dem Hause der Veronica, dass er unter der Last des Kreuzes zusammenbrach, dass Veronica zu ihm heraus eilte und ihm mit ihrem Tuche den Schweiss von der Stirne wischte. (Vgl. Abschnitt II).

Auf welche Einflüsse dieses Entstehen der zweiten Version der Legende, und ihr Verdrängen der früheren Version, zurückzuführen ist, lässt sich nicht leicht bestimmen. Denn es liegt wohl in der Neigung der letzten Hälfte des 14. und des ganzen 15. Jahrhunderts das Fürchterliche in der Leidensgeschichte Christi hervorzuheben, und Christus selbst als gemarterten und misshandelten, kummer- und leidens-

vollen Menschen darzustellen (vgl. die Passionsspiele des 15. Jahrhunderts, und noch mehr die Reihe von Passionsscenen in Holzschnitt), aber diese Neigung allein erklärt den Uebergang von einem verklärten zu einem schmerzerfüllten Antlitz nur ungenügend. Dem wahren Grunde ist vielleicht bei den zwei Typen von Tuchbildern nachzuforschen, welche sich aus dem frühen Mittelalter bis auf den heutigen Tag in Rom erhalten haben. Ein Exemplar von einem dieser Typen, welches in der Sakristei der Peterskirche über einer Bildsäule der Veronica aufbewahrt wird, stellt das Antlitz des todten Christus vor. (Vgl. Tafel I.) Im Grunde hat es mit Veronica nichts zu thun und wäre eher mit der Legende der Grablegung, das heisst mit dem Bild auf dem Schweisstuch der Todtenbestattung, und mit dem auf dasselbe bezüglichen Ruf *Ave facies praeclara* in Beziehung zu bringen.

Andere Tuchbilder zu Rom, wie z. B. dasjenige, welches in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt wird, und das, welches der Kirche *San Silvestro in capite*[1] gehört (vgl. Tafel I), sind hingegen echte Veroniken, das heisst Darstellungen des verklärten Antlitzes und stimmen also ganz mit der ältern Version der Legende überein.

Wird nun angenommen, dass das Todtenbild in der Peterskirche, welches einen schmerzreichen orientalischen Typus trägt, das εἰκών selbst oder die Musterdarstellung desjenigen εἰκών war, welches, im 12. und 13. Jahrhundert wenigstens, *vera icon* genannt wurde und mit Veronica und der βερονίκη-Legende in Beziehung trat, so ergiebt sich ein Widerspruch zwischen den Auffassungen von Bild und Legende. (Vgl. Seite 9.)

Die Legende forderte ein verklärtes Antlitz, das Christusbild *vera icon* zu Rom stellte ein schmerzerfülltes, mit Blutstropfen befleckte Antlitz vor. Sobald nun die dem römischen

[1] Die Ueberlieferung macht aus diesem Bilde einen *Abgarus*, doch scheint der „glaubwürdigste, einzig echte“ (!) *Abgarus* in Genua zu sein. (Vgl. Heaphy, Likeness of Christ, Seite 50). Das niederländische Gebet, das sich einem *Marien Rosencrans* anschliesst, bringt *Sylvester* mit dem Schweisstuch in Beziehung. (Vgl. den vierten Abschnitt der von dem Ablass handelt und eine Anmerkung weiter unten.)

Bild eigenthümliche Auffassung bekannt wurde, ein Fall de eintrat, sobald sich ein bedeutender Ablass an Wallfahrte zu dieser Reliquie schloss, musste die Auffassung des Christus bildes, die bisher bei den Miniaturen überhaupt, und besonder bei denjenigen, welche die handschriftlichen Veronica-Li taneien begleiteten, üblich gewesen war, eine Veränderung erleiden. Denn ein schmerzerfülltes, kein verklärtes Antlitz hatte die Miniaturmalerei fortan darzustellen, und der Uebergang, der sich im Ganzen genommen langsam vollzog, kündete sich bei ihr an. Erst dann wurde dieser vollkommen als die Neigung des 15. Jahrhunderts Christi Leiden zu vergrössern dem Antlitz eine Dornenkrone, welche dem römischen Bilde fehlt, hinzufügte. In weiterer Folge suchte sich auch die Legende der veränderten Auffassung anzubequemen. Veronica erhielt zwar immer noch als Andenken ein Wunderbild von Christus, doch das Bild war erst bei der Kreuztragung entstanden und das darauf befindliche Antlitz war zum Schmerzensantlitz der Leidensgeschichte geworden.

Diese Ansicht wird, wie Abschnitt VI darthun wird, stark beglaubigt durch die Zusammenstellung und das Studium der Gemälde, Miniaturen und Holzschnitte, welche das Christbild zum Gegenstande haben. Durch sie wird auch erklärt, wie es kam, dass der Ruf *Ave facies praeclara* in dem Kultus der Veronica Aufnahme fand.

Diese spätere oder zweite Version der Legende hat ihre erfolgreichste Behandlung in Gemälden, Miniaturen und Holzschnitten erfahren und zwar in solchen, welche (a) die Leidensgeschichte schildern oder (b) der Litanei und dem Ruf an die Veronica angehängt sind.

Zahlreiche Beispiele von diesen führen wir weiter unten an. Hier wollen wir den Vorfall, der sich auf dem Kreuzgang ereignete, in den Schilderungen wiedergeben, den er in verschiedenen und besonders in deutschen Passionsspielen erfuhr.

n) *α. Donaueschingen Passionsspiel* 1450—1500. [Mone Schauspiele des Mittelalters, Bd. II. Seite 311.]

Hie mit gat Veronica gegen dem Salvator mit einem wissen tůchly im daz zebieten und spricht:

O Jhesus liebster herre min,
muss ich von dir gescheiden sin,
so bit ich dich doch umb ein gab,
da mit ich din gedechtniss hab,
die bildung von diner angesicht,
das ich din herre vergesse nicht.

Und da mit nimpt der Salvator daz wiss tůch von Veronica und truckt das in daz angesicht und bůtet ir das wider. an dissem tůch sol ein Veronica gemalet sin, und den kert sich Veronica zering umb gegen den lůten zőgt inen dis zeichen und spricht:

Sehent hie ir frowen und man,
daz zeichen, so Jhesus hat getan
durch sin göttlich gnad und kraft
an siner angesicht, die hie haft
in minem tůch so gar verwundt.
das sy ůch Cristen allen kundt,
da mit ir gloůbent zů aller frist
das er gewarer got und Crist
von anfang ie und ie ist gewessen
in der hochen trinitat zåssen.
dar umb sond ir erbårmde han
mit Jhesu dissem såligen man.

Malchus (hier einer von den Henkersknechten) treibt nun Christus mit Grausamkeit nach vorne.

β. Heidelberger Passionsspiel, 1450—1500. Handschriftlich aus dem Jahre 1514. [Stuttgart, Lit. Verein CL. Ausgabe von Milchsack.] Zeile 5213.

Veronica neigett sich mit dem duch zeu Jhesu vnnd sprichtt:

Lieber Jhesus, lazss dirs verschmeen nitt,
Ich will drückenn dein angesichtt.
Das will jch zcum bedechtnus behaltten
Vnnd das vorkünden jung und alttenn.

Jhesus drücktt sein angesicht stiell sweygende ann das duch. Vronica nymptt das duch vnnd zeigett das dem volck, sprechennde:

Liebenn freündt, schent dys gesichtt:
Dis jst des herenn Jhesu angesichtt,
Der das creücz dregtt mit angst vund noitt,
Dar ann er leydenn wil denn doitt.

Jhesus dregtt das creücz fortt. [Es folgt dann eine Marienklage.]

c) *Egerer Fronleichnamsspiel*, 1450 - 1500. Handschriftlich ungefähr aus dem Jahre 1480. [Stuttgart. Lit. Verein CLVI. Ausgabe von Milchsack.] Zeile 5868. Jesus hat zu den Frauen von Jerusalem gesprochen:

Et sic accedit Veronica ad Ihesum dicens:

O Jhesu, aller menschen heil,
Wie pistû heut so wolfeil
Den Juden und der Juden kindt,
Die dich also verspotten sindt.
Dein antliz klar si verdecket haben
Mit unflat, gezogen aus irem magen:
Durchwundt, verspeit ist daz antliz dein.
Nim hin von mir das tûchelein,
Wisch da mit dein augen klar,
Das dich erken die böse schar,
Die dich unschuldigklich tôtten ist.
Gib mir ein lez zu diser frist. —

Ihesus recipit panum et tetigit se dicens:

O fraû, dein glaub dich selig macht!
Sich, wie pin ich heut so gar verschmacht
Von der plinden jndischheit,
Die mich wil tôtten aus grossen neidt.
So hin, zu lez das antliz rein,
Da bei gedenck der marter mein.

Veronica recipit pannum a Salvatore dicens:

O Jhesu, ich danck dir tausent stundt
Der gabe aus dem suessen mundt.
Nun merckt und secht sein unschuld an
Arm, reich, frauen und auch man,
Wie jemerlich er sterben muss
Umb aller sûnder sûnderin buss.
O herr, gedenck an uns alle,
Wan die busaun mit grossem schalle
Uns ruffen werden zu gericht,
Das den dein bitters leiden nicht
An uns armen werdt verlorn,
Die du von ewigkeit hast aus erkorn.

Dann folgt eine Marienklage.

lez = Geschenk zum Andenken an einen scheidenden Freund. Vgl. Schmeller I. 1546.

d) *Augsburger Passionsspiel* aus dem 15. Jahrhundert.

[Das oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. Ausgabe von A. Hartmann, 1880]. Zeile 1590.

Yetz fierend sy ihesum auf die statt Caluarie; So gat Maria von ferren mit iren frainden her nach; So stat fronica, da der herr für sy gat, und tůt das tůch auf. Aber Maria spricht zů ihesu —

[Es folgt dann eine Marienklage.]

Veronica stat im weg, so der herr für gat, sprechend:

Ach ihesu, ewiger schatz vnd hort,
gott, schepfer mein, du himel port,
Wie ist dein clar antlit verblichen,
verspiben, sein farb entwichen!
Ich bitt dich, herr, lass mir zů lôtz
etwas, damit ich mich ergôtz,
Wann ich mein hertz in trawren senck,
das ich, herr, dann an dich gedenck!

Jhesus nempt das tůch von veronica und truckt es an sein angesicht, und spricht zů ir:

Se hin! das will ich dir schenken,
darbey soltu mein gedencken. —

[Es folgt die Ansprache an die Frauen von Jerusalem.]

e) *Alsfelder Passionsspiel.* (Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ausgabe von Grein. Cassel, 1874.) Zeile 5438.

Et sic vadunt ad crucifigendum Jhesum et latrones. Filie Jherusalem secuntur. Et Annas et Caiphas sequuntur eis. Veronica occurrit Jhesu et petit speciem faciei Jhesu et dicit:

Herre, ich heissen Veronica
Und volge dir vern na.
Auch wil ich dich bidden gern sere,
Wolde is dir herre nit werden zu swere
An diner last, die du dreist
Und herre uff dinem ruck hoist,
Dass du mer willest ein zeichen geben,
Da bi ich moge bedencken eben
Dinen toid und din pin,
Jhesus du lieber schepper min!

Salvator respondet:

Veronica, wes du bist begert,
Des saltu von mer sin gewert:
Ich wel dir thun nach diner begere.
Lang mer dinen sleger here!

Ich wel der ein zeichen geben.
Do bi saltu mercken eben,
Dass ich erkenne din gunst!
Habe dir das zeichen von miner kunst!

Et sic Veronica ostendit Judeis et filiis Jherusalem et hominibus et dicit, — [Es folgt eine lange Ansprache von Veronica an das Volk, in welcher sie darthut wie sie um ein Andenken gebeten hat, und Jesus ihr solches zu Teil hat werden lassen.]

Hie bat mich umb den sleier min:
Den nam he in die hende sin
Und druck an sin heubt sicherlich.
Dar an wart sin anczlicz schinlich,
Eben als hie zu der zit was gestalt.

Sie fährt nun fort, dieses schmerzerfüllte Antlitz mit dem verklärten Antlitz zu vergleichen, welches am jüngsten Tage sichtbar sein wird.

f) Dieser Vorfall, der sich während der Kreuztragung ereignet, wird auf ähnliche Weise in französischen und englischen Passionsspielen behandelt. Vgl. in Bezug auf die englischen: The Coventry Plays. Seite 318. (Shakespeare Society's Publications, 1841.)

g) Von den französischen will ich folgende zwei Mysterien von Reims als Beispiele anführen. Sie sind herausgegeben worden von Louis Paris: *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims, Paris, 1843.*

Das erste ist betitelt: *Mistère de la Passion*, und enthält im vierten Tag eine Scene (No. XX. Seite 530—1), welche die Begegnung der heil. Veronica mit dem kreuztragenden Christus darstellt.

Vérone:

O face bien eurée
Des anges vénérée,
Des dyables reverrée,
Des justes désirée,
Divinement empreinte;
Bien doys estre gardée! . . . . .

Es folgt nun eine *exortacion au peuple crestien:*

Vous pescheurs désirans avoir grace,
Levez vos yeulx, regardez cette face . . . .

Voicy la portraicture humaine
De la face tant gracieuse
Dont je me tiens de grace pleine
D' avoir chose tant précieuse.
Pourquoy je dois estre songneuse
De la garder en ma puissance,
Et estre en tout temps curieuse
De celuy dont j'ai la semblance.

Die Freunde von Jesus wünschen der Veronica zu ihrem neuen Besitz Glück.

L'aveugle-né.

Véronne doulce créature,
Vous devez estre bien joyeuse
Quant Dieu vous a fait si eureuse
De sa très digne face empraindre
En vostre queuvre-chef.

. . . . . .

Dieses Mysterium scheint, wenigstens in seiner jetzigen Form, dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, etwa dem Jahre 1480, anzugehören.

Das zweite Mysterium, *Le mystère de la vengence nostre Seignieur Jésucrist*, enthält die gewöhnliche Version der Legende. Veronica geht nach Rom, heilt dort mit Hülfe des Schweisstuchs den Vespasian, und zieht die Rache auf Pilatus und die Juden. In seiner jetzigen Form gehört das Mysterium etwa dem Jahre 1480 an. Die *toiles peintes* vom Hotel-Dieu zu Reims scheinen mit diesen Passionsspielen nahe verwandt zu sein. Vgl. Abschnitt VI.

Bemerkung III.

Die grosse Uebereinstimmung zwischen den Darstellungen des Vorfalls in den verschiedenen Passionsspielen ist hieraus ersichtlich. Jesus wird von den Soldaten nach Golgatha geschleppt, Veronica tritt vor und bittet ihn um ein Andenken, und Jesus reicht ihr sein auf ein Tuch (duch, pannum, sleier, kerchy) abgedrücktes Antlitz. Dieses Antlitz ist das Abbild des misshandelten Jesus wie er bei der Kreuztragung erschien:

Eben als hie zu der zit was gestalt.

Manchmal fragt Veronica von vorne herein um das Bild und

reicht, um dieses aufzunehmen, Tuch oder Schleier hin. Manchmal aber giebt sie Christus das Tuch, damit er sich die Stirne abwische, und bittet erst dann um eine *Letz*, die sie erhält. Der Vorfall, den die Passionsspiele veranschaulichen, ist eben derselbe, den die Kupferstiche und Holzschnitte dieser Zeit zur Darstellung bringen. So gross ist oft diese Ähnlichkeit zwischen den Behandlungen von Passionsspiel und Passionsbild, dass man zu erkennen meint, wie der Holzschneider einer gewissen Stadt die dort übliche Aufführung im Bilde wiederzugeben sucht.

Es ist mir nicht gelungen von der zweiten und späteren Version der Veronica-Legende, jener die den Vorfall bei der Kreuztragung erzählt, irgend eine deutsche Behandlung ausfindig zu machen, welche älter wäre als das Jahr 1400. Ob vor dieser Zeit schon das schmerzentstellte Antlitz auf dem Schweisstuch gemalt wurde, werde ich weiter unten, in dem Abschnitt V der über die Darstellungen des Christusbildes in Gemälden und Miniaturen handelt, in Erwägung ziehen.

ZWEITER ABSCHNITT.

DIE BEARBEITUNGEN DES RUFES AN DIE FRONICA.

A. Versionen in lateinischer Sprache.

I. *Salutatio faciei χρι.*

1) Salve sancta facies
Nostri Redemptoris,
In qua nitet species
Divini splendoris,
Impressa panniculo
Nivei candoris,
Dataque Veronicae
Signum ob amoris!

2) Salve vultus Domini
Imago beata,
Ex aeterno numere
Mire decorata!
Lumen funde cordibus
Ex vi tibi data,
Et a nostris sensibus
Tolle colligata!

3) Salve splendor gloriae,
Salus peccatorum,
Representans proprie
Regem angelorum,
Restauratrix gratiae,
Speculum sanctorum
Te quaerunt respicere
Spiritus coelorum.

4) Salve robur fidei
Nostrae christianae,
Destruens haereticos,
Qui sunt vitae vanae.
Horum auge meritum,
Qui te credunt sane
Illius effigiem
Qui rex fit ex pane.

5) Salve nostra gloria,
In hac vita dura,
Labili et fragili
Cito transitura!
Nos perduc ad patriam,
O felix figura,
Ad vivendam faciem
Quae est Christi pura!

6) Salve o sudarium
Nobili jocale,
Et nostrum solatium
Et memoriale
Ejus, qui corpusculum
Assumpsit mortale
Nostrum verum gaudium
Et bonum finale.

7) Salve jubar saeculi,
Stella matutina,
In conspectu populi
Fulget lux divina,
Quae est cura languidi,
Vitae medicina.
Nos in mundo labili
Serves a ruinâ.

8) Salve gemma nobilis,
Vera margarita,
Celicis virtutibus
Perfecta munita,
Non depicta manibus
Sculpta vel polita,
Hoc scit summus artifex
Qui te fecit ita.

9) Ille color celicus
Qui in te splendescit,
In eodem permanet
Statu nec decrescit
Diuturno tempore
Minime pallescit.
Fecit te rex gloriae
Fallere qui nescit.

10) Nec sciens putredinis,
Servans incorruptum,
Quod est a christicolis
Coram te deductum.
Tu vertis in gaudium
Gemitum et luctum,
Confer saluberrimum
Te videndi fructum.

11) Salve decus seculi,
Speculum sanctorum,
Quod videre cupiunt
Spiritus celorum!
Nos ab omni macula
Purga vitiorum,
Atque nos consortio
Junge beatorum.

12) Esto nobis quaesumus
Tutum adjuvamen,
Dulce refrigerium
Atque consolamen,
Ut nobis non noceat
Hostile gravamen,
Sed fruamur requie
Cum beatis. Amen!

α) Dieser Ruf ist einer Handschrift des britischen Museums entnommen. Harl. 5764 (Fol. 97). Die Handschrift ist ein Psalter, dem sich eine Sammlung von Gebeten anschliesst. Die darin enthaltenen Miniaturen sind flamändisch und stammen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

β) Derselbe Ruf steht in einer Handschrift vom Jahre 1440, welche zu Karlsruhe aufbewahrt wird und welche Mone (I. Seite 156. Nr. 120) wieder abgedruckt hat. Doch finden sich in dieser folgende Varianten: In Vers 2, Zeile 3 steht *munere* für *numere*. In Vers 3, Zeile 4 *supernorum* für *angelorum*. In Vers 5, Zeile 3 *flebili* für *fragili*. In Vers 8, Zeile 3, *coelicis* für *celicis*. In Vers 10, Zeile 1 *nesciens* für *nec sciens*. In Vers 11, Zeile 4 *coelorum* für *celorum*.

ββ) Dem Berichte von Mone nach enthält eine Handschrift aus dem 15. Jahrhundert zu Freiburg denselben Ruf, und zwar mit der Ueberschrift *oratio edita per papam Johann XXII.*

γ) In dem Gebetbuch *Horae b. v. Marie ad verum Sarisburiensis usum* gedruckt bei Prevost in Paris im Jahre 1527, stehen obige Verse in der Folge 1, 11, 2 (mit dem Worte *caligata* für *colligata*) 4, 5 (*nostrum gaudium* anstatt *nostra gloria; peritura* anstatt *transitura; nos deduc ad propria* anstatt *nos perduc ad patriam; vivendum* anstatt *vivendam*); 8 (mit *perfecte* für *perfecta*), 9, 10 (*nesciens putredinem* anstatt *nec sciens putredinis*; und *christicola* anstatt *christicolis*), 12 (*scutum et juvamen* anstatt *tutum adjuvamen, hostium gravamen* für *hostile gravamen,* und *coeli tecum* für *cum beatis*).

δ) Auf einem Bilde im Besitze des Lord Northbrook, welches dem Peter Cristus zugeschrieben wird, hängt an der Wand eines Zimmers eine Rolle, auf der die Worte stehen: *Incipit oratio ad sanctam veronicam.* Es folgen die

Verse 1 und 5, die ersten vier Zeilen von 6, die letzten vier von 8, und Vers 12 mit den Worten *Dicamus omnes* für *cum beatis.*

Es ist zu vermuten, dass der Ruf in seiner ältern Form eine viel geringere Anzahl von Versen hatte. Vielleicht bestand er aus nachstehenden vier Versen in dieser Reihenfolge:

II.

1) Salve sancta facies nostri Redemptoris,
In qua nitet species divini splendoris
Impressa panniculo nivei candoris
Dataque Veronicae signum ob amoris.

2) Salve decus seculi speculum sanctorum,
Quod videre cupiunt spiritus coelorum,
Nos ab omni macula purga vitiorum,
Atque nos consortio junge beatorum.

3) Salve nostra gloria in hac vita dura
Labili et fragili, cito transitura
Nos perduc ad patriam, o felix figura,
Ad vivendam faciem, quae est Christi pura.

4) Esto nobis quaesumus tuum adjuvamen,
Dulce refrigerium atque consolamen,
Ut nobis non noceat hostile gravamen
Sed fruamur requie sempiterna. Amen.

α) Obige Version ist einer Handschrift entnommen, die dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehört. Deutsches Gebetbuch (*Horae*) im britischen Museum. (Harl. 2854. Fol. 98.)

β) Dieselbe Version steht in *Daniels Thesaurus* (Bd. I. S. 341. CCCCLXXXIX, und Bd. II. S. 232. CCLIV) und in *P. Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied* (Bd. I. S. 184. Nr. 288). Beide bieten folgende Varianten: Vers 3, Zeile 1 steht *aura* für *dura*, Zeile 2 *peritura* für *transitura.* Vers 4, Zeile 4 stehen die Worte *omnes dicant* anstatt *sempiterna.*

γ) *Mone*: *Hymni Latini Medii Aevi* (Nr. 119. Bd. I. S. 155) hat im Verse 4, Zeile 4, *omnis dicat* anstatt *sempiterna.* Er entnimmt den Ruf einer Handschrift zu Strassburg aus dem 14. Jahrhundert, und zählt mehrere Handschriften auf, die dem 14. und 15. Jahrhundert angehören und in denen derselbe Ruf steht.

$\gamma\gamma$) Handschrift Douce 112 in Bodleys Bibliothek, Oxford, hat folgende Varianten:

3) Zeile 1 *Salve nostra gratia.*
Zeile 3 *Nos provehat cuperis, felix hec figura.*
4) Zeile 1 *verum* für *tuum.*
Zeile 3 *sic* für *ut.*
Zeile 4 *omnes dicant* anstatt *sempiterna.*

δ) *J. Reiske, De imaginibus Jesu Christi. Jena, 1685.* Auf Seite 73 steht obiger Ruf so sehr verschrieben, dass die Verse auf sonderbare Art in einander laufen. Auf Seite 74 steht der Ruf noch einmal, und zwar die Verse in dieser Folge: I. 1, I. 11, I, 2, I. 4 (Zeile 4 steht *menti* anstatt *vitae*, Zeile 7 *effigie* anstatt *effigiem*, Zeile 8 *sit* anstatt *fit*), I. 5 (Zeile 1 steht *nostrum gaudium* anstatt *nostra gloria*, Zeile 2 *aura* anstatt *dura*, Zeile 4 *cito peritura* anstatt *cito transitura*, Zeile 5 *deduc ad propria* anstatt *perduc ad patriam*, Zeile 7 *vivendum* anstatt *vivendam*).

ε) Ein Andachtsbuch aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts auf der Universitäts-Bibliothek zu Cambridge (Ff. 6. 8) enthält denselben Ruf mit der Variante: Vers 4, Zeile 1 *tutum* statt *tuum.*

ζ) Ein Andachtsbuch aus dem 15. Jahrhundert (meiner Ansicht nach aus der ersten Hälfte des 15. Jhs.) ebenfalls zu Cambridge (Ii. 6. 2) enthält denselben Ruf mit derselben Variante, welche die Handschrift ε) bietet.

η) Eine Handschrift im britischen Museum, welche der Mitte des 15. Jahrhunderts angehört (Arundel 302. Fol. 163, englische *Horae*), enthält obigen Ruf mit der Variante: Vers 3 Zeile 1 *nostrum gaudium* anstatt *nostra gloria.*

θ) Eine Handschrift im britischen Museum, welche dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört (Egerton 1068 — Gebetbuch, *Horae*, aus Frankreich. Fol. 77) bietet folgende Varianten: Vers 3, Zeile 3 steht *nos provehat superis felix hec figura* anstatt *nos perduc ad patriam, o felix figura;* Vers 4, Zeile 1 *veram* anstatt *tuum,* Zeile 4 *cum beatis* anstatt *sempiterna.*

ι) Eine Handschrift im britischen Museum, welche dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört (Sloane 2418, Fol. 131 —

französisches Gebetbuch, *Horae*) bietet Vers 3, Zeile 3 die Worte *Nos provehat superis hec figura* anstatt *Nos perduc* u. s. w. Vers 4, Zeile 4 *omnes dicant* anstatt *sempiterna.*

κ) *Acta Sanctorum Bollandi* enthalten unter Februar Bd. I, S. 452, eine Version des Rufes, welche dem augsburger Messbuch aus dem Jahre 1555 entnommen ist. Vers 4 steht *tutum* anstatt *tuum*, und *cum beatis* anstatt *sempiterna.*

λ) Die folgenden Ausgaben des *Hortulus Animae*:

Wilhelm Schaffner de Roperswiler, Strassburg, März 15, 1500 (Fol. G. iii) —

Hans Grüninger, Strassburg, 1500 (Fol. CLXX); ohne Angabe des Druckers und Druckortes von 1503 (Fol. z. ii) —

Johann Clein in Lyon, 1513 (Fol. 42^{b}) — und Clein, 1517, (gleich unter dem Veronica-Holzschnitt von Erhard Schön) — enthalten obige Version beinahe gleichlautend mit β).

Die Ausgaben des *Hortulus* von Knoblauch, 1507, und Peypus, 1518 (mit Holzschnitten von Springinklee) habe ich leider nicht prüfen können. Vermutlich enthalten sie den Ruf *Salve sancta facies* in obiger Version.

Ein anderer Ruf in lateinischer Sprache, welcher im Amt der Veronica obigem oft beigesellt ist, scheint diese Stellung der irrigen Deutung seines Inhaltes zu verdanken, denn er ist geradezu an das Antlitz Christi gerichtet, welches durch ein Wunder auf den Grabtüchern entstanden war. (Vgl. *J. J. Chiffetius*, *De linteis sepulchralibus Christi.*) Dieser Ruf lautet folgendermassen:

III.

Ave facies praeclara
pro nobis in crucis ara
Olim facta pallida
pro dolore denigrata
Rore sanguinis denigrata
qu texit lintheola.

In qua tua mansit forma
que compassionis norma
Cuncta est prelucida
corde meo sit impressa
Per te Jesu neque cessa

me cremare indefessa
Caritatis facula.

Ut post mortem cum beatis
contemplavi voluptatis
in perhenni gloria. Amen.

α) Diese ziemlich verschriebene Version des Rufs ist einem Andachtsbuch aus dem 15. Jahrhundert entnommen, welches sich zu Cambridge (Ii . 6 . 2) befindet. (Vgl. II ζ.)

β) In der Ausgabe der Salisbury *Horae* vom Jahre 1527, folio lxxxi^{b} (vgl. I γ) lautet obiger Ruf folgendermassen:

1 Ave facies preclara
2 Quae pro nobis in crucis ara
3 est facta sic pallida!
4 Anxietate denigrata:
5 Sudore sanguineo rigata
6 te texit lintheolo.
7 in quo mansit tua forma
8 quae passionis norma
9 est cunctis perlucida.
10 hec cordi meo sit impressa
11 per te jesu neque cessa·
12 hoc cremare indefessa
13 tui amoris fackula
14 Post hanc vitam cum beatis
15 contemplavi voluptatis
16 possum vultum deitatis
17 in perenni gloria. Amen.

γ) *Mone, Hymni Latini Medii Aevi* (Bd. I. S. 153 Nr. 116) giebt eine etwas andere Version des Rufes, welche er einer reichenauer Handschrift aus dem 14.—15. Jahrhundert entnimmt. Mit der Version von β) verglichen giebt er folgende Varianten:

Mone, Zeile 2 *quae in sancta crucis ara*
3 *facta eras pallida*
5 *sacro sanguine rigata*
6 *te texit linteola*
7 *in qua mansit u. s. w.*
8 *quae compassionis norma*
9 *cunctis est praelucida*
10 *cordi meo u. s. w.*

13 *tui amoris facula*
16 *fac nos vultus deitatis*

Mone giebt Nr. 117 und 118 noch andere Versionen von demselben Rufe.

δ) *Hortulus Animae,* Grüninger zu Strassburg, 1500 (Fol. CLXX. BB 2) enthält mit β) verglichen folgende Varianten:

Zeile 3 *Facta es* anstatt *est facta*
5 *sudore sanguinis rigata*
8 *quae passionis tuae norma*
9 *cunctis est* anstatt *est cunctis*
11 *per te christe neque cessa*
12 *nec cremare* u. s. w.
13 *amoris tua facula* anstatt *tui amoris* u. s. w.
14 *Ut post* u. s. w.
15 *possum vultum deitatis* = β) Zeile 16
16 *Et videre voluptatis* vgl. β) Zeile 15.

Die anderen auf S. 27 citierten Ausgaben des *Hortulus* bieten auch eine Reihe ähnlicher Varianten.

ε) Eine Handschrift des britischen Museums, Harleian 2854 (Fol. 98ᵇ) aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts enthält die Version γ (vgl. II α).

ζ) Eine ähnliche Version von diesem Ruf giebt *Nicolaus Salicetus*, im *Antidotarium*, gedruckt bei Johann Reynard (als grunynger) in Strassburg, 1491. Auf Fol. 59 steht das Amt der Fronica, welches mit dem Ruf *Salve sancta facies* anfängt, und unbedeutende Veränderungen abgerechnet, aus den folgenden Versen besteht:

I (1). I (11) — I (2) — I (4) — I (5) [mit den Worten *nostrum gaudium* anstatt *nostra gloria* vgl. I γ] — I (8) — I (9) — I (10) [*nesciens*, vgl. I γ] — I (12) [*Celi tecum* anstatt *cum beatis*, vgl. I γ].

Dieser Ruf wird von Salicetus dem Papste Johann XII. zugeschrieben, und es wird bemerkt, dass durch denselben Ablass für zehntausend Jahre erlangt wird. Vgl. Abschnitt IV (d). Die *alia oratio (Ave facies praeclara)* wird dem Papste Innocenz zugeschrieben, und erteilt Ablass für drei Jahre. Von welchem Papste Innocenz die Rede ist, wird

nicht gesagt. Vgl. Abschnitt IV (a) und (c). Es folgen die üblichen Versikeln und Gebete des Amts. Vgl. Abschnitt III.

Ich habe eine Anzahl von deutschen, niederdeutschen und französischen Ausgaben des *Antidotarium* geprüft, und habe in denselben, was obigen Ruf anbelangt, eine grosse Übereinstimmung gefunden. Im Gegensatz hierzu bieten die zahlreichen Ausgaben des *Hortulus Animae* viele Abänderungen der beiden Rufe.

B. Versionen in Volkssprachen.

Ich habe bis jetzt Behandlungen des Veronica-Rufes nur in deutscher, holländischer und französischer Sprache ausfindig machen können, bezweifle aber nicht, dass solche auch in italienischer und englischer Sprache vorhanden sind oder vorhanden waren. In der Aufzählung von nachstehenden Rufen, Gebeten und Versikeln bin ich so viel wie möglich dem Alter der Hand- und Druckschriften gefolgt.

I. O Jhesu *xpist*e ewiges lichte als ueronica die werde | an einem sleiger din angesichte ent | fient dorch ihr begerde ons zu einem | minnen pande diner gotlicher triuven | so giff mir herre uor allerhande miner | sunden ruwen dat ich drage die werde | figure in mines hertzen gronde. dat | mir kein dier ungehure moege zu | keiner stonde schaden an mines li|ues crafft noch kein viant wer er si| mich im mach hie behafft So datt | ich si leides frie uor schanden vnd uor | sunden mich o herre ouch behuede vnd | fure mich zu dinen vrunden in hemel | dorch dine guede. Amen.

Dieses Gebet ist einer Handschrift im britischen Museum (Egerton 859) entnommen, welche deutsche Gebete enthält. Dem Inhalt und der Form nach ist diese Handschrift überaus interessant; sie stammt aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Das oben citierte Gebet, wie auch andere in derselben Handschrift, ist einzig in seiner Art; ich bin keinem ähnlichen weder in lateinischen noch in anderen Behandlungen des Veronica-Amtes begegnet.

II. God gruisse dich aensichte des ewigen goides sone onses uerlossers,
In wilchen blencket die ghedeente des gotlichen schijns
In ghedrucket in enen snewitten deogelken;
Ind wart gegeuen veronice in eyn tzeichen der liefden.

Diese Verse sind aus einem Gebetbuch, welches auf der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt wird (ms. germ. in Quart. No. 42), ehemals einer Herzogin von Geldern und Jülich gehörte, und aus dem Jahre 1415 stammt. Wilhelm Grimm führt es an in seiner Schrift: *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder* (Abhandl. der königl. Akademie zu Berlin [phil. hist. Klasse] 1842, S. 140, oder auch *Kleinere Schriften* III. Seite 159). Es ist eine niederdeutsche Behandlung des lateinischen Rufs II, und die Thatsache ist bemerkenswert, dass dieses, eines der ältesten deutschen Gebete an Veronica, in niederdeutscher Sprache verfasst ist. Aus Grimms Beschreibung des Gebetes lässt sich nicht entnehmen, ob dasselbe noch mehr Verse hat.

III. Gegrüsset seistu gar clares antlücz .... Herre got der du woltest durch fleissig bet der veronica vns bezeigen mit dem licht deines antluczes verclassen deme gedêchtnus dein büldung jn ein tuchlein eingetrucket u. s. w.

Dieses Bruchstück ist aus einem handschriftlichen Gebetbuch zu München (Cod. Monac. chart. 8.), welches 1448 datiert ist. Das Vorblatt, auf dem obige Worte stehen, giebt auch die Anordnung: *ain frönica* xpi, d. h. eine Fronica sei daran zu malen. Massmann, dem ich diese Auskunft entnehme (Kaiserchronik III. Seite 576) führt leider nur obige Zeilen an.

IV. Gegrüsset seistu heiliges antlucz vnsers erlosers
In dem da scheynet das antlucz des gotlichen scheins
eingedruckt in ein weisses tuch als der schnee.
vnd geben ward den Veronicen zu einem zeichen der lieb.

Gegrusset seistu zierheit der werlt. ein spiegel der heiligen
das die geister der gerechten begeren an zesehen.
Reynig vns von aller fleckung der sunden
vnd fuge vns zu der geselschaft der seligen.

Gegrusset seistu vnser ere In diesem hertten
krencklichen leben[1] das da sicher verget
füre uns in das vaterland O du heilige figure
zesehen das antlücz xpi mit eynem raynen gemute.

Herre piss vns ein sichere hilf.
ein susse zuflucht, vnd ein trost.
das vns nicht schad die beschwerung des veindts
Sunder das wir geprauchen des ewigen frides. Sprechen
wir alle. Amen.

Diese Verse sind einem deutschen handschriftlichen Gebetbuch (*Horae*) entnommen, welches im britischen Museum (15702. Fol. 191) aufbewahrt wird und aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt.

V.

(1) Sey gegrüsset heiliges Angesicht unsers Seligmachers
in dem do scheinet die Gestalt des göttlichen Glantz
gedruckt in ein schneeschynendes Düchlein
gegeben der seeligen Veroniken zu einen Zeichen der Liebe.

(2) Biss gegrüsset der Welt Gezierde, der Heiligen Spiegel
den zu sehen begehren die himlischen Geister,
rynige uns von allen Sündenmassen
und fuge uns zu der seeligen Gesellschaft.

(3) Biss gegrüsset unsere Ehre und Glory in diesem
hartem schleichendem krancken bald vergehenden Leben!
O heilige Figur führe uns in unser Vaterland
zu sehen das wahre Antlitz unsers Herren Jesu Christi.

(4) Wir bitten dich sey uns eine sichere Hülffe
eine süsse Erkühlung und Trost
dass uns die fiendschafftliche Beschwerung nicht schaden
Sondern alle niessen mögen die Ruhe. Amen.

Diese Verse sind aus einem handschriftlichen Gebetbuch, welches auf der Bibliothek zu Wolfenbüttel aufbewahrt wird, und welches *Reiske*: *De imaginibus Jesu Christi, Jena, 1685* (Seite 76) anführt. Derselbe erwähnt nicht das Datum des Buches, doch stammt es wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

---

[1] An dieser Stelle wiederholt die Handschrift die Worte *vnd krencklichen leben*, was jedenfalls einem Versehen des Schreibers beizumessen ist.

VI. *Zu desem nahgeschrieben gebede hait der baibst Siluester geben sieben jair afflais vnd viertzich dage. man sal isz sprech vor eyner Veronica.*

Gegrusst sÿstu blodich angesicht Jhesu xp̃i vor mich haistu entfangen de spye der boesser yuden. O du geziertes angesichte ich bitten dich dastu dich nyt van myr keres. sonder willes mich alle zÿt ansiehn als eyn milter vader myt dynen barmhertzichen augen myt den du sent petrum angesegs in Anna' huyssz. vnd wanne du wirtz kommen zu ortelen de werlt myt dem Fuyre. dan willes mich arme sunders nyt verdoemen. Amen.

Eyn ander andechtigs gebet vor der Veronica. zu wilchem geben ist. Sieben jare afflais van sent Siluestro

SÿS gegrusset heillig ansiecht vnsers verloessers in wilchem ist blencken de gestalt des gotlichen schÿnes gedruckt in das doich der sneewÿsser blanckheit vnd gegeben Veronice zu eyn zeichen sunderlicher liebden. SÿS gegrusset zierheit der werlt. Eyn spiegel der heiligen. welchen de hemelsche geiste begerent zu schauwen. Reynge vns van allen flecken der sunde vnd foege vns zu der geselschaff der seliger. SÿS gegrusst vnser gloria in desem ellendigen vergencklichen leben das snelligen enden sal vnd brenge vns o selige fygure zu den hemelechen vaderlande vmb zu schauwen das blenckende vnd oeberclare angesycht xp̃i Wir bitten willes vns syn eyne starke hulffe Eyne soesse oerkoelungh erquickungh vnd ewiger troiste vff das vns de fyantliche wrietheit vnd nydicheit des boessen geistes nummer ouerwynnen moesse Amen.

Item so dick man Eyn Pater noster spricht ansiehende de Veronica verdient man hondert dage afflais van dem heiligen baibst Gregorio.

Diese beiden Gebete sind einem handschriftlichen deutschen Andachtsbuch (Gruss-, Ruf- und Gebetsammlung) im Besitz des Verfassers entnommen. Die Handschrift stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Fol. 153^a–154^b).

VII. *Sainte Veronne vint audeuant*

Ihesus allant a la mort voluntairement pour nous, et portant ta durre croix, fitz recontre de sainte Veronne. alaquel par grant amour tu donnas l'impression de ta sainte et benoite face imprimée en son suaire. Donne moy mon douce redempteur si deuotement et humblement reuerer et honorer icelle sainte figure. que en la fin je te puisse face a face ueoir et contempler en ta benoiste gloire et auoir eternelle fruition de toy, avec tous les sains de paradis, en souvant et adorant ta sainte et souveraine mageste eternellement. Amen.

Aus einem französischen Gebetbuch des britischen Museums (31,838, Fol. 37). Die Handschrift ist circa 1500 geschrieben.

VIII.

O pis gegrusset du heiligs
antlucz vnsers heren ihesu
criste das da getruckt ist yn
ein weys tuech vnd ist geg
eben der frawen ueranice:
durch czaichen der lieb ::
O liebes antlucz cristi ihe
su pis vns ein trost vnd ein
erquichung vnd ein sichere
hilf das vns nit schaden pri
nge des teufels[1] gespenst
das wir prauchen der ewigē
rwe vnd deines antlucz ny
mer vergessen migen amen

Diese Zeilen stehen auf einem kleinen Oktavblatt, welches von dem Buchhändler Herrn F. S. Ellis am 20. Nov. 1883 dem Herrn Henry Bradshaw zugesandt wurde. Die Druckschrift desselben ist sehr roh und gehört dem Anfang der Druckerkunst an (etwa dem Jahre 1460); die Zeilen folgen auf einander wie sie oben citiert stehen. Das Blatt ist ein Bruchstück von einem Buche, welches aus einundzwanzig solchen Blättern bestand, und von dem die einzige vollständig erhaltene Kopie auf der königl. Bibliothek zu München aufbewahrt wird. (Vgl. F. X. Stoeger: Zwei der ältesten

[1] Im Original steht teusels.

deutschen Druckdenkmäler, München 1833). Schrotblätter (vgl. Tafel VIII) und Druckschrift folgen einander wechselweise. Verschiedene andere Ausgaben dieses Buches und Bruchstücke desselben, auf denen ähnliche Verse enthalten sind, führen Weigel und Zestermann an. (Die Anfänge der Druckerkunst Bd. I, Nr. 262, Nr. 328. Bd. II, Seite 253.)

IX. *Eyn Gebet to der veroniken*

Gegrot sÿstu mynnent
like antlaet vnses leuen
heren ihu xp̄i du bist
schone yn den hemele
du bist eyne brukynge
der engele. du bist eyne
vroude vnd eyne spyse vnd
eyne sadynge aller hil-
gen. vnd eyn loen aller
saligen Du gebenediede
schone antlaet ihu xp̄i
help my dat ick dy ewe
liken schouwen mote In
den hemelryke dat ge
ue my vnd aller cristen
heit god vnd syn leue
moder maria Amen.

Dieses niederdeutsche Gebet ist aus einer Sammlung von Gebeten mit Ablassgewährung, welche aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt und mit einem Marien-Rosencrans zusammen einen Bücherband bildet (16vo — Campbell: Annalen Nr. 1212) Fol. 57^{b}. Es ist eine Bearbeitung des lateinischen Rufes *Salve sancta facies*, und hat zu viel Eigentümliches als dass es eine Übersetzung oder freie Übertragung genannt werden könnte.

X. Grüest seyst du angesicht
Got unsers erlösers
In dem glestet wunneklich
die gstalt götliche wesens
Truckt in ain weiss tüechelin
das du woltest raichen
der hailig Fronicken rain
zů der liebe zaichen.
u. s. w.

Dieses ist eine hochdeutsche Übersetzung des lateinischen Rufes II. Dieselbe ist überschrieben *Zů dem angesicht Jesu, geteutscht ..... Salue sancta facies.* Sie gehört in eine *Passio Christi von Martino Myllio in Wengen zů Ulm gaistlichen Chorherren ..... 1517*, und ist von P. Wackernagel Bd. II. Seite 1104, Nr. 1342 abgedruckt worden.

Die Bearbeitungen des Rufes in deutscher Sprache, welche das meiste Interesse für uns haben, sind die, welche in den vielen hoch- und niederdeutschen Ausgaben des *Hortulus Animae* stehen.

XI. (1) Gegrůsst seystu heiliges Angeschicht vnsers Erlôsers,
in welchem do erglastet die gestalt des Gôttlichen glantzes,
eingetruckt in ein schneweisses thůch,
vnd gegeben Veronice zu einem zeichen der lieb.

(2) Gegrůsst seyst du zierde der welt, ein spiegel der Heiligen
welchen begeren zusehen die himlischen geister;
reinige vns von allen mackeln der laster,
vnnd fůg vns endlich zů der gemainschafft der seligen;

(3) Gegrůsst seystu vnser gnad in diesem harten
zergencklichen gebrechlichen, vnd bald vergehenden leben;
O du selige figur, fure vns zu dem Vatterland,
zusehen das rain angesicht Christi.

(4) Wir bitten dich sey vns ein sichere hůlff
ein sůsse erquickung vnd trost,
auff das vns nit schad des feindes beschwerlickeit,
vnd wir geniesen die rhů mit den seligen, Amen.

Die erste hochdeutsche Übersetzung des *Hortulus Animae* erschien zu Strassburg im Jahre 1501 bei Grüninger, und war betitelt: *Hortulus anime.* Eine veränderte Version erschien zu Nürnberg bei Peypus im Jahre 1519 und trägt den Titel: *Hortulus anime zu teutsch. Selenwurzgertlein genant.*[1] Diese beiden Ausgaben sind mir nicht zu Gesichte

---

* Der Titel dieses Buches ist Veranlassung zu einer Verwirrung geworden, welche im Katalog des britischen Museums ihren Höhepunkt erreicht. Nachstehende Arbeiten haben ganz und gar nichts mit dem *Hortulus Animae* gemein: *Der Seele Wurtzgartt, Ulm, 1483; Das buch genannt der Selenwurzgarten, Augsburg 1496; Das buch der Selen Wurtzgartẽ, Strassburg 1511,* (alle Ausgaben eines und desselben Buches), und *Das püechlein genant das Würtzgertlein, Augsburg 1513.*

gekommen, obiger Ruf ist der ältesten Ausgabe des Hortulus entnommen, welche im britischen Museum aufbewahrt wird. Diese Ausgabe hat wahrscheinlich viel Ähnlichkeit mit der vom Jahre 1509. Ihr Titel lautet: *Hortulus Animae — Der Seelen Garten mit sonderlichem fleiss zugericht vnd ernewert zu Geistlichem lust vnd trost allen liebhabern Christlicher Andacht . . . Gedruckt zu Dilingen durch Sebaldum Meyer.* (Ohne Angabe des Jahres, doch fängt der Kalender mit dem Jahre 1560 an).

Der Ruf steht auf Fol. 273.

XII. Ghegrutet sistu hylge angesichte vnses vorlosers. in dem dat schyneth de gestalt des gotliken schynes in gedrucket in ein snewitten doch vnde gegeuen wart der hylgen Veroniken to enem teken der leue. Gegrutet systu tzerlicheit der werlt eyn spegel der hylgen. dat de enghele des hemmels begeren an tho sehende. reynige vns van aller befleckinghe der sunde. vnde voge vns to der selschop der saligen. Gegruteth systu vnse here in dessem herden krancken vnd vorgenckliken leuende. dat dar schnelliken herlopt. vore vns in dat vaderlandt. O du hylge figure to sehende dath antlaeth christi mit eynem reynen ghemote. Here wes vnns eyn seker hulpe. ene soete gotlicheit. vnd ein trost dat vns nicht schade de beschwaringe des vyendes mer dat wy bruken de rouwe mit den saligen, sprecken wy alle Amen.

Dieses Gebet ist einer niederdeutschen Version des *Hortulus anime* entnommen, welche den Titel trägt: *Ortulus anime to dude Gheprentet tho Lypsick* (Conrad Kachelofen im Jahre 1516). Der Inhalt dieses Buches stimmt durchaus nicht mit dem der lateinischen Ausgabe von Strassburg aus dem Jahre 1500 überein. Die niederdeutsche Ausgabe des *Hortulus anime tho dude*, welche bei Peypus in Nürnberg 1521 erschien (ein Exemplar im britischen Museum) und welche bisher keiner eingehenden Betrachtung unterzogen worden ist, enthält das oben angeführte Gebet mit unwesentlichen Veränderungen.

XIII. Verschiedene Bruchstücke und gelegentliche Meldungen über die Fronica.

α) On der weghe commende: geende gheladen metten cruce. naer Caluarien hebt ghy Vironica. in een schoon cleet hu bebloet aenschÿn. laten huut prenten ter eeuwigher memorien u. s. w.

Diese Zeilen sind einer Handschrift im britischen Museum (15,525) entnommen, einem holländischen Gebetbuch (*Horae*) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Fol. 77ᵇ.) Dieselben bilden den Teil eines Gebetes, welches nicht ausdrücklich an das *Sudarium* gerichtet ist. Ein Miniaturbild (Fol. 78) stellt Veronica als bei der Kreuztragung zugegen dar.

β) Deus qui nobis signati lumen vultus tui veronice memoriale tuum ymaginem tuam sudaris impressam relinquere voluisti tribue nobis per passionem et crucem tuam ut interus u. s. w. (Vgl. Abschnitt III).

Diese Zeilen stehen in einem handschriftlichen Gebetbuch (*Horae*) aus Frankreich (Fol. 179ᵃ), welches im britischen Museum (28,785) aufbewahrt wird. Es stammt vermutlich aus dem Jahre 1500.

γ) Des herren antlůtz noch al do tzu rome ist,
wer es mit ynnigkeit anrůffet der genyst,
das vns tzu letze der ware iesu crist,
kein heyltum vint nyndest tzwar
das sich ym můg geleichen.

Diese Zeilen stehen in der Schrift *Die Fronica im dem brieff don. Gedruckt und volendt tzu Nórnberg van peter wagner. Im XCVII Jar* (aus dem Jahre 1497). Strophe 73.

δ) Von dem (Christ) sie (Veronica) auch zu der zeit seins leidens das bemelt pild seins antlitzs zu eim zaichen der lieb empfienge dasselb also in ein tůchlein eingedruckts pild ist Clementi dem babst vnd seinen nachkomen von derselben Veronica durch ein testament zugewidemt. daselbst wirdt es bis auff dise zeit in sant Peters kirchen von den cristglawbigen menschen mit grosser andacht vnd innigkeit gesehen vnd vil lobs dauon geschriben gefunden.

Aus der nürnberger Chronik, 1493 (Fol. XCVII).

ε) Vor der stede dar he gaff feroniken syn angesichte yn eynen doke Λ (Dieses Symbol bedeutet eine Fastenzeit oder *Karen*).

Zeilen die in einer handschriftlichen Beschreibung vorkommen, welche über den im heiligen Land zu erhaltenden Ablass Auskunft giebt. Diese Beschreibung bildet mit einem Marien-Rosencrans in 16vo einen Bücherband und war vormals im Besitze des Herrn Henry Bradshaw (vgl. S. 34 oben, und ϑ^1 und ϑ^2).

ζ) Item ein sulvernes juncfrowen hovet vul hilgedoms, item ein tafele mit hilgedomen, mit einer *veroneten* (? = veroneke, ein Bild der Fronica, vielleicht dem gleich, welches Chaucers *Pardonere* auf seiner Mütze trug).[1]

Die Zeilen sind einer niederdeutschen Urkunde entnommen, angeführt von Schiller-Lübben Bd. V. S. 243.

η) *Wie man eeren sol das freüdenreich angesicht unsers Herrn Jesu christi.* Nit vergiss alle tag getreüwlich zu loben vnd zu eeren das hailig, wirdig, wunnesam vnd überfrôwdenreich angesicht vnsers lieben herrn Jesu christi, darein alle Engel vnd alle hailigen stätigs on vnderlass begern zu sehen in dem ewigen leben, darinnen alles himmelisch hôre ymmer vnd ewig erfrôwet würt, Weliches begirlich, ergôtzlich angesicht, der hailigen frawen Veronica von christo iesu in rechter lieb zu ainer letz eingedrucket ist worden in ain schneeweiss tûchlin, vnd ir gegeben ist in bit das hailig antlüz vnsers lieben herrn nach seiner gôtlichen mens chait das er uns geb seinen gôtlichen frid. u. s. w.

Diese Worte sind aus dem Buche: *Hans von Leonrodts Hymelwag auf dem wer wohl lebt und wohl stirbt, fährt in das Reich der Himmel;* gedruckt bei Silvan Othmar zu Augsburg im Jahre 1517 (Fol. M. v^b).

---

[1] Vgl. das *Wittemberger Heiligthumsbuch,* 1509 (von Lukas Cranach d. A.) Eyn prillen Glass mit einer zubrochen cristallein Dôch — Von sant Veronica witwe. j. partikel (Fol a. iiii).

ϑ^1) Item ad domũ sancte Veronice. que ad passus quingẽtos et quinquaginta distat a domo pylati, vbi xp̃us **eius** peplo imaginem faciei sue impressit que hodie **Rome** habitur.

Diese Worte sind aus der Beschreibung von **Jerusalem** in Breydenbachs *Reise zu dem h. Grab* in der **lateinischen** Ausgabe datiert 11. Februar 1486.

ϑ^2) Item zu dem huss der heyligen frauwen Veronice **welches** sesśthalb hundert schritt stet wyt von pylatus huss; **vor** welchem huss cristus das bilde syness angesichtes **zu** trucket yn ȳren schleyer. als noch zu Rom wurdt **bewyesen.**

Diese Worte sind aus der Beschreibung Jerusalems in Breydenbachs *Reise zu dem h. Grab* in der deutschen Ausgabe datiert 21. Juni 1486.

In beiden Fällen folgt das Wort *Item* auf die Erwähnung vom Hause des Pilatus; über besonderen Ablass wird nichts gesagt (vgl. ε oben). Auf dem grossen Plane von Jerusalem ist das Haus des Pilatus, nicht aber das der Veronica angegeben. Breydenbach sah dieses letztere am 14. Juli 1483..

ι—$\varkappa$ aus lateinischen Quellen.

ι) Media autem nocte surgens audito signo dominus Papa cum omnibus ordinibus ad sanctum Leonem venire debet, ibique mansionarius praeparat thuribulum episcopo, & episcopus Pontifici omnibus indutis de suis indumentis ..... (und nachdem der Papst an verschiedenen Altären den Dienst verrichtet hat) Postea vadit ad sudarium Christi, quod vocatur Veronica & incensat, et altare sanctae Mariae similiter, etc. ...

Diese Zeilen sind einer Beschreibung entnommen, welche über die Handlungen des Papstes am *Dominica de Gaudete* Auskunft giebt. Sie stehen in *Benedicti beati Petri canonici Liber Pollicitus,* eine Schrift, welche vor dem Jahre 1143 verfasst wurde und von *Mabillon* im *Museum Italicum* gedruckt worden ist. Bd. II. S. 118 (vgl. Ebenda S. 121).

In einem Auszug aus dem *Liber Petri Malii canonici S. Petri ad Alexandrum III* Caput XXXVII, welchen

Mabillon Bd. II. S. 161 anführt, kommt ein Schriftabsatz vor, der überschrieben ist: *Quot lampades ardeant quotidie in ecclesia B. Petri*, und folgendermassen lautet: In stationibus vero unoquoque capitulo quatuor candelae: in rete, quod est in atrio ecclesiae XII, in verga XVIII. ante Veronicam X die noctuque: ante imaginem beatae mariae, quae est de mosibo post Veronicam I. u. s. w. Alexander war Pabst von 1159 bis 1181.

x) Nachstehende päpstliche Anordnungen und andere Bemerkungen, welche auf das Schweisstuch und die Fronica Bezug haben, sind zum grossen Teil den *Acta Sanctorum* entnommen.

i) In einer Bulle des Papstes Nicholas IV. vom Jahre 1290 stehen folgende Worte: — In eâ namque basilicâ, sui pretiosissimi vultus Imaginem quam Veronicam fidelium vox communis appellat, in singularis amoris insigne tribuit venerari, et in eâ gloriosissimum corpus aetherei Janitoris, ac innnumerabilium Martyrum, aliorumque Sanctorum, venerandas reliquias collocavit.

ii) Dem Bericht des Bzovius nach hätte der Papst Bonifaz VIII. im Jahre 1297 das Schweisstuch vom Heiligen-Geist-Spital nach der Peterskirche überführen lassen. W. Grimm ist der Ansicht (Kleinere Schriften III. S. 165) dass diese Meldung auf einem Irrtum beruht, doch ist es wohl möglich, dass in dem Bericht von einem der Tuchbilder die Rede ist, von denen damals zu Rom wahrscheinlich zwei vorhanden waren (Vgl. oben S. 15 und Abschnitt V). Zweifelsohne fand alljährlich eine Prozession mit dem *Effigies Christi* statt, welche vielleicht vom Papste Innocenz III. eingeführt worden war, und die mit gewissen Vorrechten zusammenhing, welche den Brüdern vom Heiligen-Geist-Spital zugestanden worden waren (vgl. A. SS. unter Februar Bd. I. S. 455–6). Der Papst Bonifaz VIII, erliess im Jahre 1300 den Befehl dass dem Volke das *Effigies Christi* gezeigt werden sollte, doch wissen wir auch in diesem Falle nicht, welchen Typus das Bild trug von dem die Rede ist.

iii) Verschiedene Meldungen von J. Grimaldus citiert in

den Acta Sanctorum sind in Bezug auf Alter und Ursprung so zweifelhaft, dass es unratsam erscheint dieselben als Beweise für das hohe Alter der Tuchbilder zuzuziehen.

iv) Im Jahre 1452 wurde dem Kaiser Friedrich III das *Sudarium* in der Peterskirche mit grosser Feierlichkeit gezeigt.

Unter ι) und κ) habe ich die ältesten Meldungen über das Vorhandensein einer Fronica zu Rom zusammengestellt. Es geht hieraus hervor dass die erste glaubwürdige Nachricht von einem Veronica-Bild aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts stammt.

λ) Gelegentliche Meldungen aus italienischen Quellen.

i) Dante (1265—1321), *Il Paradiso*, Canto *XXXI* hat die Zeilen:

Quale è colui, che forse di Croazia
Viene a veder la Veronica nostra,
Che per l'antica fama non si sazia,
Ma dice nel pensier, fin che si mostra:
Signor mio Gesù Cristo, Iddio verace,
Or fu sì fatta la sembianza vostra?

ii) Petrarca (1304—1374) Sonetto XII. — 14. Ansioso cerca da per tutto chi gli presenti le vere sembianze di Laura.

Moversi 'l vecchierel canuto e bianco
Del dolce loco ov' ha sua età fornita,
E dalla famigliuola sbigottita,
Che vede il caro padre venir manco:
Indi traendo poi l'antico fianco
Per l'estreme giornate di sua vita,
Quanto più può col buon voler s'aita,
Rotto dagli anni e dal cammino stanco.
E viene a Roma, seguendo 'l desio,
Per mirar la sembianza di colui
Ch' ancor lassù nel Ciel vedere spera.
Così, lasso, talor vo cercand' io,
Donna, quant è possibile, in altrui
La desïata vostra forma vera.

μ) Gelegentliche Meldungen aus englischen Quellen.

a) *Chaucer* (1386—1400) im *Prologue to Canterbury Tales*

sagt Z. 687 über den *Pardonere*:

A vernicle hadde he sewed upon his cappe.

b) Im *Testamentum Joh. de Nevill* (um das Jahr 1386) heisst es:

Item domino Archiepiscopo *Eborum* Fratri meo, i. vestimentum rubeum de velvet cum le *Veronike* in granis rosarum desuper broudatâ. (Vgl. *Madox. Form. Angl.* S. 428).[1]

c) *Piers the Ploughman* (etwa um das Jahr 1362) hat folgende Zeilen (Ausgabe von Skeat: Pass. VIII. 168):

A bolle and a bagge he bar by his syde;
An hundred of ampulles on his hat seten,
Signes of Synay, and shelles of Gallice
And many a crouche on his cloke and Keyes of Rome,
And the *vernicle* bifore, for men sholde knowe
And se bi hise signes, whom he sought hadde.

d) *The Symbols of the Passion* ist ein Gedicht aus dem 14. Jahrhundert, von dem im britischen Museum drei handschriftliche Versionen aufbewahrt werden (Royal 17. A. 27. — Add. 22,029. — Add. 11,748.)

Die ersten beiden Versionen hat Herr Morris in *Legends of the Holy Rood* E. E. T. S. SS. 170—171 im Druck herausgegeben.

O Vernacule, i honoure him and the
þat þe made þorow his preuité;
þo cloth he set to his face,
þe prent laft þere þorow his grace,
His moth, his nose, his ine to,
His berd his here dide al so.
Schilde me for al þat in my liue
I haue singud with witties fiue
Namlich with mout of sclaunduring,
Fals othus and bakbiting,

[1] Es ist beachtenswert, dass die Schaaren singender Engel, welche auf den Flügeltafeln des von Hubert und Johann van Eyck gemalten und jetzt im Museum zu Berlin befindlichen genter Altarwerks dargestellt sind, reichgestickte kirchliche Gewänder anhaben, deren Randverzierung aus Veroniken besteht, die je ein Schweisstuch halten. Es scheint also dass die Fronica zur Verzierung von Gewändern der höheren Geistlichkeit oft angewendet wurde. (Siehe unten S. 47, *m.*)

And made boste with toung al so
Of sinnus þat i haue do;
Lord of heuen, forȝeue it me
þorow syht of þe figur þat i here se.

Die Handschrift Add. 22,029 enthält dieselbe Version ein wenig modernisiert.

Die folgenden gleichlautenden Zeilen enthält eine dem Format nach merkwürdige Handschrift im Besitze des Herrn Freshfield:

The vernacul y honour hym & the
that the made thrugh his priete
the cloth he set owre his face
the prynt he left the of his grace
his mouth his nose his eyen two
his berd his her he dyd all so
schild me lorde for that in my lywe
that y haue synned wt my wittis fywe
namlych with mouth of sclaundirynge
Of fals hothis and bakbytynge
and makynge bost wt tonge all so
of synnes yt y haue y do
lorde of heuen forgew hit me
thrugh vertu of the fygur yt y se.

Daneben steht ein rohes Miniaturbild der Fronica.

e) Die dritte in d) erwähnte Version (Add. 11,748) enthält auch die nachstehenden Zeilen, welche Herr Morris anführt:

And for the *vernicle* have he may
Fourty dayes eueryche day.

Vermutlich haben diese Zeilen Bezug auf den Ablass, welcher durch das Hersagen der *oratio* vor einer Fronica erlangt wird.

f) *Cursor Mundi* (Ausgabe der E. E. T. S.) aus dem 14. Jahrhundert enthält S. 1079, Z. 18817 eine Beschreibung der Persönlichkeit Christi. Dieser Beschreibung nach wäre der Heiland von mittlerer Grösse gewesen, sein Antlitz hatte einen ernsten aber liebreichen Ausdruck, sein Haar war lang und von nussbrauner Farbe, seine Stirne hoch und faltenlos, der nussbraune

Bart war dicht und zweigeteilt. Seine klaren grauen Augen, welche denen seiner Mutter ganz gleich waren, hatten einen festen Blick:

wid fair visage and modes mild
It is well sene bi þe veroni. (Z. 18859.)

Andere Handschriften haben weroni, und verony.

g) In *Morte Arthure*, etwa um das Jahr 1450 verfasst, heisst es Z. 297 — *þe haly vernacle:*

And I salle make myne avowe devotly to Criste,
And to þe haly vernacle vertuus and noble.

Dieses Gelübde wird weiter unten, S. 309 und S. 348 als besonders heilig erwähnt.

h) *Catholicon Anglicum*, aus dem Jahre 1483 (Ausgabe der E. E. T. S.) steht S. 400 das Wort:

Vernakylle = Veronica.

i) *Ortus Vocabulorum*, von Wynkyn de Worde im Jahre 1500 gedruckt, steht: Veronica, the *Vernakell.*

j) *Stacions of Rome*, etwa aus dem Jahre 1370 (Z. 37 und Z. 59 Ausgabe der E. E. T. S.) enthält mehrmals Erwähnung der Fronica. In der Peterskirche stehen sieben Hauptaltäre, der erste von diesen ist der der Fronica. Z. 37 heisst es:

þe Auter of þe vernicle is on,
Upon þe rihte hond. as þou schalt gon.

und Z. 59:

Whon þe vernicle schewed is.
Gret pardoun. forsoþe þer is. I. wis
þreo þousend yer. as I. ow telle
To Men þat in. þe cite dwelle.
And men þat dwelle be sydeward
Nyne þousend ȝer. schal ben heore part.
And þou þat passest ouer þe séé.
Twelue þousend yer. is graunted te þe.
And þerto. þow schalt winne more
þe þridde part forȝiuenes. of al þi sore
In lentone is. an holy grace
Vche pardon is doubled in þat place.

In einem Anhang hat Herr Furnivall eine Prosa-Version abgedruckt, welche überschrieben ist: *Here bethe the stacyons*

of Rome, und aus der Zeit 1460 — 70 stammt. Seite 31 heisst es:

> When they schowe þe warnakoll, ys iiii M[1] ȝere of pardon; to pepule of oþer placys ix M[1]; & ȝefe he pase þe see xiiii M[1], & þe þrede part of synnys foregeyve. ¶. And in Lent euery pardoñ ys dubullyd.

k) Der Christuskopf mit dem Glorienschein kam während des 15. Jahrhunderts, zum wenigsten in England, oft als Ausschmückung von Kirchengerätschaften, von 'paten'[1] und 'mazer'[2] in Anwendung. In den Inventaren der Kirchenschätze werden Darstellungen dieser Art mit dem Worte *Vernicle* bezeichnet, obwohl kein Grund vorliegt, wesshalb dieselben gerade mit der Veronica-Legende in Verbindung zu bringen wären. Die Abbildung in Lichtdruck einer solchen *paten*, welche zu Hartshorne in der Grafschaft Derbyshire aufbewahrt wird, steht auf Tafel X des Bandes II der *Transactions of the Derbyshire Archaeological Society*. Die Schüssel stammt etwa aus dem Jahre 1480.

i) Item. A chalis of Sylver and parcell gilt, and a small Vernakyll gravyn in the Patene of the same: weying xiiii unces. j. qrs. đi.

Inventar des Schatzes der Kirche S. Margaret Pattens, London 1511, herausgegeben von St. John Hope in dem *Archaeological Journal* Bd. XLII, S. 312.

ii) Item. A chalix over gilded in the fote, two schochones with a crucifix in the myddis; and in the patent the Vernakyll.

Inventar des Schatzes der Kirche S. Stephen, Coleman Street, London, datiert 1466, herausgegeben von Edwin Freshfield, *Archaeologia*, Bd. L.

iii) „Item. A masar with a sengle band, with a prynt of the Vernacle in the bothom of the gifte of John Welles of Lyn, weynge vii unces, iii quarters & dī quarter.

---

[1] paten, (lateinisch patina) = die Patene, Kelchschüsselchen oder Oblatenteller.

[2] mazer = Trinkbecher von Ahornholz.

Inventar des Besitzes der Guild of the B. V. Mary, Boston, 1534.

l) In dem *Ecclesiologist*, Bd. XX, 1860, S. 7 (früher Organ der *Cambridge Camden Society*) steht ein Verzeichnis der Gold- und Silbergeräte, welche ehemals im Besitz des King's College, Cambridge, waren. Diese Geräte umfassten juwelenbesetzte Standbilder, Kelche, Gold- und Silbergefässe, und Reliquienkästchen der verschiedensten Arten; es ist eine Aufzählung, welche der des *Wittemberger Heiligthumbuchs* von Cranach an die Seite zu stellen ist. Über den letzten Gegenstand heisst es:

> Item ii vernacula, quorum unum super corium & fixum mensule cum clavis, et alterum super pannum linen vulgariter nuncupatum *plesaunce* ex dono dicti Regis fundatoris nostri graciosissimi.

m) Aus nachstehenden Anmerkungen geht hervor, dass die Fronica auf kirchlichen Gewändern, Decken und Bannern häufig der Stickerei als Motiv diente.

i) Item i Amyte[1] of grene cloth of sylke with a trakyle of gold and the Vernakyll.

Inventar des Schatzes der Kirche S. Stephen, Coleman Street, London, 1466, herausgegeben von Edwin Freshfield, *Archaeologica* Bd. L.

ii) Item, Another banner steyned with a Vernacle.
Item Twoo steyned Banners of Clothe — one of the Vernacle.

Inventar des Schatzes der Kirche S. Margaret Pattens, London, 1511, herausgegeben von St. John Hope in dem *Archaeological Journal* Bd. XLII, S. 312.

Herrn Professor Middleton verdanke ich die Mitteilung, dass in England die Fronica oft auf Kirchenbehängen (gefärbten Tüchern) dargestellt wurde, welche zu mancherlei Zwecken dienten, z. B. als 'lent-veil', 'rood-cloth' und 'sepulchre-cloth', ebenso als Prozessionsfahne.

n) Erwähnung des Veronica-Bildes geschieht in den englischen Werken von Sir Thomas More. In der Schrift:

[1] Amyte = amice.

A Dialogue concerning heresyses in matters of religion made in the year of our Lorde MDxxviii, verteidigt im 'first Boke' (S. 113) More den Gebrauch von Bildern in der christlichen Kirche aus ähnlichen Gründen wie Eck, und ebenso wie dieser beruft er sich auf das Vorhandensein von Wunderbildern. Er fragt, wie Gott, falls er dem Gebrauch von Bildern abhold gewesen sei, darein gewilligt haben könnte:

> to leue the holy vernacle, y expresse ymage also of his blessed visage, as a token to remaine in honour among such as loued him from the tyme of his bitter passion hytherto.
>
> Which as it was by the miracle of his blessed holy hande expressed and lefte in the sudary, so hath it ben by like miracle in y thynne corruptable cloth, kepte and preserved vncorrupted this x v c yere fresshe and wel perceived to the inwarde comforte, spirituall reioysing & great encrease of feruoure and deuocion in the hartes of good Christien people.

o) Aus einem englichen Passionsspiel entnehme ich die nachstehenden Zeilen:

> *Veronica.* A! ze synful pepyl, why fare thus?
> ffor swet and blod he may not se!
> allas! holy prophete, Cryst Jhesus!
> Careful is myn hert for the!
>
> *And sche whypyth his face with her kerchy.*
>
> *Jhesus.* Veronyca, thi whipyng doth me ese!
> My face is clene that was blak to se:
> I xal them kepe from alle mysese.
> That lokyn on thi kerchy and remembyr me!
>
> *Than xul thei pulle Jhesu out of his clothis* ....

Ludus Coventriae. Ausgabe von T. O. Halliwell, S. 318. Siehe oben S. 20.

ν) Gelegentliche Meldungen aus französischen Quellen.

Eine andere Version der Veronica-Legende war in Frankreich bekannt und kam von dort nach England herüber; eine Version, welche sich gewöhnlich in Verbindung mit der Gralsage befindet und welche sich dadurch auszeichnet, dass die Besitzerin des Schweisstuchs manchmal Marie von Egypten

oder Marie die Phönicierin heisst. Doch ist es möglich, dass diese Version die ältere Version der Legende in veränderter Form ist, denn in dem Werke *Grand Saint Graal* (wovon die älteste Handschrift aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt) welche von Robert de Borron und Gautier Maps herrührt, heisst die Besitzerin des Schweisstuchs Véroïne.

> Et chil dist que ele avait non Véroïne, et que ele maint en la rue de l'Escole, et que ele est une povre femme. (Hucher, *Le Saint Graal*, erschienen in Le Mans 1877. Bd. II, S. 100).

Wie sie in den Besitz des Tuches gekommen war, beschreibt sie folgendermassen:

> Je vous conterai coument il m'avint: jou avoie. I. sydoine que jou avoie fait faire, si l'emportoie en men brach. Si encontrai cex ki enmenoient le prophète les mains loiés, et li juis le sivoient. Si me requisent, pour le grant Diu, que jou li essuiaisse, et tiergisse son viaire, maintenant pris le chief del sydone, se li essuai, puis si m'en vinc à tout men sydoine et il le menèrent outrebatant. Et quant jou fui en maison, jou regardai mon drap, si i trouvai ceste samblance, et ainsi m'avint (Ebenda. S. 102).
>
> Das Tuch wird wie gewöhnlich nach Rom gebracht: Ensi avint et fu aportés la samblance de Jhésu-Crist à Roume, que on i clame encore Véronique[1] (Ebenda. S. 106).

Dieselbe Version der Legende steht in *Le Petit Saint Graal* von Robert de Borron. Die Handschrift, im Anschluss an welche Hucher das Werk im Druck herausgegeben hat, trägt die Jahreszahl 1301 (vgl. Hucher, I. Seite 296—305). Demnach wäre die zweite Version der Legende schon gegen das Ende des 13. Jahrhunderts in Frankreich bekannt ge-

[1] Andere Abschriften haben die Variante *Verronnicle*. In der gereimten Version heisst es:

> Ainsi la samblance aportèrent
> On l'apèle la Véronique
> C'on tient à Roume à grant relique.

wesen, zu einer viel frühern Zeit als die aus der ich deutsche Behandlungen derselben Version der Legende habe ausfindig machen können. Und zwar ist diese Version der Legende von der des Jacob de Voragine durchaus verschieden.

Andere Handschriften des *Grand Saint Graal* nennen die Besitzerin des Schweisstuches verschieden *Marie la Vinicienne*, *Marie la Vénissienne*, *Marie l'Anjuicienne* oder *l'Egyptienne;* aber Hucher behauptet (Bd. II, SS. 79—86 und 99—100) dass die ältesten Handschriften, wie z. B. die von Mans, die Besitzerin des Schweisstuches *Verrone, Véroïne, Vérone* oder *Verrine* nennen, und er hält die Varianten, welche die Besitzerin des Tuches mit Egypten oder Phönizien in Beziehung bringen, für Neuerungen einer spätern Zeit. Der Grund solcher Neuerungen lässt sich schwer finden. Vielleicht müsste man das frühere Vorhandensein von zwei verschiedenen Legenden annehmen, von denen die eine, eine Nachfolgerin Christi eine Fronica vor der Kreuztragung als Geschenk erhalten, die andere, der Marie von Egypten während der Kreuztragung eine Fronica zu Teil werden lässt. Eine solche Annahme würde das Vorhandensein von zwei Typen des Christusbildes, des verklärten und des schmerzenstellten Typus erklären, doch auf der andern Seite wäre es möglich, dass der Ursprung der zwei Versionen der Legende auf das Vorhandensein dieser zwei Bildertypen zurückzuführen ist. Hucher sieht in der Namensform Veroïne die Möglichkeit, dass das Wort Veronica von *vera icon* abzuleiten wäre. (Band II. S. 99). In der Handschrift des britischen Museums, von der Herr Furnivall Gebrauch gemacht hat, um den fehlenden Teil von *Herry Leonlichs History of the Holy Grail* (etwa aus dem Jahre 1450) zu ergänzen, trägt die Besitzerin des Schweisstuches den Namen *Marie la venissiene*, in einer andern Handschrift hingegen (ebenfalls im britischen Museum, Add. 10,202) trägt sie den Namen *Verone* (vgl. *Furnivall*, *The History of the Holy Grail*, E. E. T. S. Extra Series. Part. I. Seite 33).

Nach der Ansicht von Hucher wäre die gereimte Version der Gralsage, welche von M. Francisque Michel zu Bordeaux 1841 im Druck herausgegeben worden ist, nicht so alt wie

die Prosa-Version der Handschrift zu Mans. Obwohl nun Robert de Borron um das Ende des 12. Jahrhunderts lebte, ist die älteste Handschrift seines Werkes um fast ein Jahrhundert jünger, und es scheint in Rücksicht hierauf bedenklich auf das Zeugnis der Handschrift hin anzunehmen, dass die in derselben gegebene Version der Veronika-Legende um die Zeit 1180—1200 allgemein bekannt war. Dieses schliesst jedoch nicht aus, dass der Ursprung der zweiten Version der Legende vielleicht in Frankreich zu suchen ist, wie ja auch die Besonderheit, drei anstatt vier Kreuzigungsnägel bildlich darzustellen, bei der französischen Kunst zuerst in Aufnahme kam.

DRITTER ABSCHNITT.

DAS AMT DER FRONICA.[1]

Die älteste Kunde welche ich über die Amtsstiftung der Fronica habe ausfindig machen können, ist die welche Mathew Paris in seinen *Chronica Majora* (Ausgabe von Luard, Bd. III, S. 7) giebt. Die Stiftung wird hier in das Jahr 1216 gesetzt, und der Schriftabsatz der über dieselbe handelt stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und ist wahrscheinlich von Paris selbst verfasst.

De Veronica et ejusdem autenticatione.

Dum vero fortunalis alea statum regni Angliae talibus turbinibus exagitaret, dominus Papa Innocentius, quem vacillantis ecclesiae cura sollicitabat, effigiem vultus Do-

[1] Die *Litanae Sanctae Faciei D. N. Jesu Christi* und das Amt der heiligen Veronica, welche in dem ambrosianer Messbuch enthalten sind, gehören einer spätern Zeit an und können füglich als Neuerungen betrachtet werden, welche mit diesem ältern *Amt der Fronica* in keinerlei Beziehung stehen und deren Besprechung desshalb ausser dem Bereich dieser Arbeit liegt.

minici quae Veronica dicitur, ut moris est, de ecclesia Sancti Petri usque ad hospitale Sancti Spiritus reverentur cum processione bajulabat. Qua peracta, ipsa effigies, dum in loco suo aptaretur, se per se girabat, ut verso staret ordine: ita scilicet ut frons inferius, barba superius locaretur. Quod nimis abhorrens dominus Papa, credidit illud in triste sibi praesagium evenisse, et ut plenius Deo reconciliaretur, consilio fratrum, in honore ipsius effigiei, quae Veronica dicitur, quandam orationem composuit elegantem; cui adjecit quendam Psalmum cum quibus versiculis, et eadem dicentibus decem dierum concessit indulgentiam, ita scilicet, ut quotienscunque repetatur, totiens dicenti tantumdem indulgentium concedatur. Multi igitur eandem orationem cum pertinentibus memoriae commendarunt et ut eos major accenderet devotio picturis effigiarunt hoc modo. (Auf derselben Seite der Handschrift steht ein Christuskopf, welcher in unserem Verzeichnis, Abschnitt VI. Nr. 6, beschrieben ist. Siehe Tafel III).

Sortitur autem Veronica tale nomen a quadam muliere sic dicta, ad cujus petitionem ipsam fecit Christus impressionem. Signans igitur se homo dicat, Signatum est super nos lumen vultus tui, Domine. Dedisti. *B.* Deus misereatur nostri etc. Gloria. Kyrieleison. Christeleison, Kyrieleison. Pater noster. Et ne. *Vers* Fac mecum signum in bonum ut videant. — *Vers.* Tibi dixit cor meum exquisivet te facies mea, faciem tuam. Domine requiram. *Vers.* Quaerite Dominum et confirmamini, quaerite faciem ejus semper. *Vers.* Ora pro nobis, beata Veronica. Ut digni (efficiamur pro missionibus Christi). *Vers.* Domini exaudi orationem meam. Et. *Vers.* Domine Deus virtutem converte nos, et ostende (faciem tuam et salvi erimus). *Oremus.* Deus qui nobis signatis lumine vultus Tui memoriale tuum ad instantiam Veronicae sudario impressam imaginem relinquere voluisti, per passionem et crucem Tuam tribue nobis quaesumus, ut (a) ita nunc in terris per speculum et in enigmate ipsam adorare et venerari valeamus, ut facie ad faciem

venientem (b) judicem Te securi videamus (c) qui vivis et regnas cum Deo Patri.

Aus einer Handschrift der Cotton-Sammlung, jetzt im britischen Museum, schreibt Herr Luard folgende Zusätze ab. Bei (a) wäre *tunc* einzuschalten, bei (b) *super nos*, bei (c) *dominum nostrum Jesum Christum.*

Aus diesem sehr beachtenswerten Bericht des Paris lassen sich folgende Schlüsse ziehen:

1) Erstens dass der von Paris erwähnte *Psalma cum quibus versiculis* nicht mit dem Rufe *Salve sancta facies* identisch ist, wie dieses von den Bollandisten und im Anschluss an sie von Wilhelm Grimm angenommen wird. Ob ein lateinischer Ruf an die heil. Veronica zu Paris Zeit vorhanden war lässt sich schwer sagen. Soviel aber ist sicher, dass der Bericht des Paris für diese Annahme keinen Beweis liefert, es müsste denn sein Schweigen dahin ausgelegt werden.
2) Zweitens ist aus dem oben citierten Berichte zu entnehmen, dass die Prozession mit der Fronica von der Peterskirche zum Heiligen-Geist-Spital zur Zeit des Paris noch feststehender Brauch war, ein Brauch, der also aus einer frühern Zeit stammte. (Vgl. Abschnitt II, § XIII. [x, ii]).
3) Ferner berechtigt obiger Bericht zu der Annahme, dass zu jener Zeit auf dem Schweisstuch ein Christusbild dargestellt war, und dass dieses mit der Legende der Frau Veronica in Beziehung gebracht wurde; allerdings wohl mit der Version der Legende (*ad cujus petitionem*), welche Veronica mit dem Tuche zu Christus gehen und diesen um sein Bild bitten lässt, nicht aber mit jener Version späteren Ursprunges, welche den Vorfall bei der Kreuztragung behandelt.
4) Weiter ist zu folgern, dass in Einklang hiermit das Antlitz auf den Schweisstüchern zu jener Zeit ein verklärtes, nicht aber ein schmerzerfülltes war; eine Annahme, welche durch ein Miniaturbild beglaubigt wird, welches der Corpus Christi College Handschrift von Mathew Paris hinzugefügt ist (vgl. Tafel III). Es lässt sich nicht leicht hiermit vereinen, dass man das heutzutag in der

Sakristei der Peterskirche aufbewahrte Tuchbild, das ein schmerzerfülltes Totenantlitz darstellt (vgl. Tafel I. links), zur Zeit des Paris als *sudarium* der heiligen Veronica betrachtet haben soll. Es ist wahrscheinlich, dass das damals zur Schau gestellte Bild den Abgarus-Typus trug (vgl. Tafel I. rechts); wie es ja auch wahrscheinlich ist, dass die heutige Fronica von der Peterskirche schon vorhanden war. Vgl. S. 64 unten.

5) Endlich auch ist anzunehmen, dass Innocenz der Stifter des Veronica-Amtes war, und dass diese Stiftung eines Dienstes, welcher bedeutenden Ablass gewährte, dem Jahre 1216 angehört. Selbstverständlich wird durch diese Annahme nicht ausgeschlossen, dass vor dieser Zeit schon besondere Gebete zu der Prozession gehörten, welche von der Peterskirche aus nach dem Heiligen-Geist-Spital unternommen wurde, und dass möglicher Weise diese Prozession selbst einen gewissen Ablass zusprach.

Der Vorfall der Veranlassung zur Einsetzung des Fronica-Amtes, ist auch von *Mathew of Westminster* in seinen *Flores Historiarum* (gesammelt im Jahre 1307, und 1570 im Druck erschienen) beschrieben worden. Buch II, S. 104. Es ist wohl möglich, dass dieser dem Mathew Paris nacherzählt, vielleicht aber schöpfen beide Verfasser aus derselben Quelle. Doch ist sowohl dem Herausgeber des M. Paris als auch mir diese Quelle entgangen.

> Eodem tempore (sub anno 1217) dum Papa Innocentius processionem faceret solemnem Romae et illa effigies dominici vultus quae Veronica nuncupatur, populo aspicienda veneranter de portaretur ipse Papa ipsam loco solito aptavit, sed in crastino inventa est aversa, stans modo indebito, ita seilicet frons deorsum, barba versus humum, verteretur. Quo audito, dominus Papa timens valde hoc apparuisse in triste presagium, composuit et constituit vnam collectam in honorem Veronicae dicendam, et dicentibus decem dierum concessit.

Das vom Papst Innocenz gestiftete Amt erfuhr als es im Laufe des 15. Jahrhunderts in den beim Volk beliebten Andachtsbüchern Aufnahme fand, verschiedene Zusätze

und Veränderungen. In diesen Büchern steht das Amt, ganz oder teilweise, bei Gebeten, welche entweder die Leidensgeschichte behandeln, oder an die einzelnen Gliedmassen Christi gerichtet sind. Manchmal auch ist das Amt den Gebeten beigesellt, welche die Messe des heiligen Gregorius, die *imago pietatis*, die fünf Wunden Christi oder endlich den Schutzengel zum Gegenstande haben.

Die Hauptzusätze, welche das Amt erfuhr, bestehen aus den Rufen *Salve sancta facies* (oder dessen Übertragung in die Volkssprache) und *Ave facies praeclara*, zwischen denen dem Ablass-Suchenden die Wahl gewöhnlich freigelassen wird. Der letztere von diesen Rufen *Ave facies praeclara* ist, wie oben bemerkt wurde, eigentlich an ein Totenantlitz gerichtet, an ein Antlitz, wie dieses den Legenden gemäss auf den Grabtüchern zu sehen war. Die Aufnahme dieses Rufes in das Veronica-Amt bildet das Verbindungsglied zwischen dem Amte selbst und dem in der Sakristei der Peterskirche aufbewahrten Tuchbild. Im Grunde hat, wie wir weiter unten sehen werden, weder der Ruf noch das Tuchbild irgend etwas mit der Veronica-Legende gemein.

Um von den Veränderungen zu sprechen, welche das Amt im Laufe der Zeit erfuhr, will ich zuerst als Beispiel von Gebetbüchern, welche für den Dienst den alleinigen Ruf *Salve sancta facies* enthalten, die Egerton[1] Handschrift 1068, ein Gebetbuch (*Horae*) aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts anführen. Ein älteres Beispiel gleicher Art bietet die Arundel Handschrift 302, ein in England geschriebenes Gebetbuch (*Horae*) aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Die Handschrift Harleian 2854 dagegen enthält neben dem Rufe *Salve sancta facies* den Ruf *Ave facies praeclara*. Diese Handschrift ist aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts und stammt aus Deutschland. Ein Gebetbuch (*Horae*) zu Cambridge (I i 6. 2) aus dem 15. Jahrhundert lässt ebenfalls die Wahl zwischen den beiden Rufen.

[1] Die mit Egerton, Arundel, Harleian, Sloane und Add. (= Additional) bezeichneten Handschriften gehören sämmtlich dem britischen Museum.

Auf der anderen Seite kommt es nicht selten vor, dass sich die ganze Andacht entweder auf nur einen Ruf, oder auf ein Gebet, oder auf die Kollekte des Papstes Innocenz beschränkt.

In nachstehenden Bespielen ist das ganze Amt zu dem einzigen Ruf *Salve sancta facies* zusammengeschmolzen.

Ein Gebetbuch (*Horae*) zu Cambridge (Universitäts-Bibliothek Ff. 6. 8) aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. — Die Handschrift Harleian 5764, ein flämischer Psalter, dem sich eine Sammlung von Gebeten anschliesst, aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. — Die Handschrift Sloane 2418, ein französisches Gebetbuch (*Horae*) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. — Die deutsche Handschrift Add. 15,702, Gebetbuch (*Horae*) aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts; und das münchener Gebetbuch, Incunabel mit Schrotblättern, etwa aus dem Jahre 1460, gehören ebenfalls hierher.

In diesen und in ähnlichen Fällen ist dem Rufe gewöhnlich eine Anmerkung vorausgeschickt, welche über den mit dem Ruf verbundenen Ablass Aufklärung erteilt.

Die Fälle, in denen sich das Andachtsbuch darauf beschränkt nur ein Gebet zu bieten, sind dreierlei Art. Zu der ersten Art rechne ich die Andachtsbücher, in denen eine Miniatur-Darstellung des Schweisstuches enthalten ist, in denen aber die heilige Veronica selbst nicht Gegenstand eines besonderen Gebetes ist, denn die Stelle die sich auf sie bezieht bildet einen Teil von Gebeten, die ein ihr fremdes Thema behandeln, oft an die Passion u. s. w. gerichtet sind. Dieser Art sind folgende:

Die Handschrift Add. 15,525, ein holländisches Gebetbuch (*Horae*) aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.

Die Handschrift Add. 20,727, ebenfalls ein holländisches Gebetbuch (*Horae*) und aus derselben Zeit.

Die Zahl von gedruckten Gebetbüchern dieser Art ist sehr bedeutend. Nachstehendes hebe ich besonders hervor:

Der beschlossen gart des Rosenkrãtz Marie, Nürnberg, 1505. Bd. I, Fol. CCXXVI^{a}. In diesem Buch steht ein sonderbarer, in seiner Art vielleicht einziger Abschnitt,

welcher einem Gebet ähnelt und vielleicht vom Verfasser selbst herrührt. Er trägt den Titel: *Wie Jesus gesenhen vnd gewirkt habe*, und dehnt sich über beinahe zwei Spalten aus. Die Worte, die auf das Veronica-Miniaturbild Bezug haben, lauten folgendermassen:

> O Jhesu der glawbige sel ein wonsamer spiegel / Mein Awg des gemůts erlicht zu dir kan sich nit ersetigen dich anzeschowen / wann du bist die Volkommenheit einer yetlicke gemůtliche schône / wie ich dann auch erfar in hac eicona in diser figur deiner angesicht / dy so schôn/ wondebar vnnd wonsam ist / das sich nyemantz der genugsamenlich verwondern mag. u. s. w.

Zu der zweiten Art der Andachtsbücher, welche nur ein Gebet enthalten, rechne ich diejenigen, in welchen dieses Gebet ausdrücklich an Veronica gerichtet ist, in welchen aber das Gebet an und für sich verschieden ist von dem, welches zu dem vollständigen Amt gehört. Beispiele dieser Art liefern die ausserordentlich schöne Egerton Handschrift 859 aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts mit ihrem in seiner Art einzigen Gebet in deutscher Sprache (vgl. Abschnitt II, B. I), und die Sammlung von ablassgewährenden Gebeten, welche mit einem *Marien-Rosencrans* (16⁰. Campbell, Annalen Nr. 1212) einen Bücherband bildet (vgl. Abschnitt II, B. IX).

Die dritte Art umfasst solche Bücher, in denen nur die ursprüngliche Kollekte von Innocenz oder eine Bearbeitung derselben dem Veronica-Miniaturbilde zugesellt ist. Als Beispiel dieser Art führe ich die Add.-Handschrift 28,785 ein französisches Gebetbuch (*Horae*) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts an (vgl. Abschnitt II, B. XIII. β).

Das vollständige Amt mit einem oder mit beiden lateinischen Rufen, oder aber mit deren Übertragung in die Volkssprache, steht sehr oft in alten gedruckten Gebet- und Andachtsbüchern. Wir wollen uns darauf beschränken drei Beispiele dieser Art anzuführen, und zwar zuerst zwei, welche die Behandlung des Amts in dem *Hortulus Animae* darthun sollen, ein Buch, welches während des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts unzählige Auflagen und bedeutende Abänderungen erfuhr. Das erste Beispiel (A) ist einem latei-

nischen *Hortulus Animae* entnommen, welches 1500 bei Grüninger in Strassburg erschien.

Das zweite (B) stammt aus einer deutschen Übersetzung des *Hortulus Animae: Ortulus Anime to dude* von Conrad Kacheloffen zu Leipzig im Jahre 1516 gedruckt.

Das dritte Beispiel (C) entnehme ich den Salisbury Hours, einem englischen Gebetbuche, und zwar deren Ausgabe: *Horae b. v. Marie ad verum Sarisburiensis usum* aus dem Jahre 1527, bei Prevost zu Paris gedruckt.

Diese Beispiele erschöpfen bei weitem nicht die vielen Arten der Behandlung, welche das Amt erfuhr, doch genügen sie für unsern Zweck. Für andere Beispiele verweise ich auf den Nachtrag zu diesem Abschnitt (S. 65), auf das mainzer Messbuch aus dem Jahre 1493 (*de sancta Veronica seu Vultu Domini*) und auf das augsburger Messbuch aus dem Jahre 1555. Dieses letztere ist in den *Acta Sanctorum*, unter Februar Bd. I. S. 452 wieder herausgegeben worden.

A. *Oratio ante faciem Christi dicenda, alias ante veronicam, de qua habent tres anni et quadraginta dies indulgentiarum ab Innocentio papa quarto.*

[Unter dieser Überschrift steht ein kleiner Holzschnitt und der Ruf *Ave facies praeclara.* Vgl. Abschnitt II. A, Lateinische Versionen, III. δ.]

Alia oratio de sancta Veronica. [Es folgt der Ruf *Salve santa facies.* Vgl. Abschnitt II. A, Lateinische Versionen II. λ.]

Signatum est super nos lumen vultus tui domine. Dedisti leticiam in corde meo.

(*Ora.*) Deus qui nobis signatis lumine vultus tui memoriale tuum ad instantiam Veronice ymaginem tuam sudario impressam relinquere voluisti; per passionem et crucem tuam tribue, ut sic in terris ipsam in enigmate adorare et honorare valeamus, ut te judicem venientem facie ad faciem securi videamus. Qui cum deo patre et spiritu sancto vivis. — etc. (Fol. CLXX BB[a]).

B. *Eyn beth van dem angesichte unses leuen heren Jesu Christi hefft gemaket pawest Johannes de XXII vnd hefft*

geuen allen minschen de yd sprichen mit riuve van andacht ende ware bicht. x. dusend yare aflates vnd an to sehende dat angesichte christi.

[Es folgt die niederdeutsche Version des Rufes *Salve sancta facies,* vgl. Abschnitt II, B. Versionen in Volkssprachen, XII.]

Ver. Dat licht dines angesichtes is getekent auer vns here. *Col.* Du hefft Got geuen vroude in myn herte, de du vns getekent heffst mit dem lichte dynes angesichtes. van vlitliker beherde 1) der hylgen vrouwen Veroniken dine bildinghe vnde staltnisse in eyn wyth dokelyn gedrucketh heffst. Vorlene vns dorch dyn cruce vnde lydent dat wy dat also hyr vp erden in eyner dunkeren bedudinghe, eren vnd anbeden mogen vp dat wy dy so doen richtende kumpst van angesichte tho angesichte vroliken vnd seker anschouwen. De du mit gade dem vader vnd dem hylgen geeste leuest vnde regneresth. u. s. w. (Fol. CXXVI).

1) begerde steht anstatt beherde in dem *Hortulus anime tho dude*, welches bei Pypus in Nürnberg im Jahre 1521 erschien, und bis jetzt von den Herren Bibliographen unbeachtet geblieben ist. Ist dieses das einzige niederdeutsche Buch das in Nürnberg gedruckt wurde?

C. *Thys prayer is made by our holy father the pope Jhoñ the XXII and he hath graunted vnto all them that deuoutly say this prayer beholdyng the gloryous visage or vernakell of our lorde .X. thousande days of pardon. And they that kan not say this prayer lette them say .V. Pater noster.*

[Es folgt die lange Version des Rufes *Salve sancta facies*, welche Abschnitt II, A. Lateinische Versionen, I. γ angeführt ist.]

An other oryson to the blessed vernacle of our lorde who that sayth it devoutly shall have III yers of pardon graunted by our holy father the pope Innocentius.

Orã. [Hier folgt der Ruf *Ave facies praeclara.* Vgl. Abschnitt II, A. Lateinische Versionen, III. β].

Hac mecum signum in bonum ut videant qui me oderunt et confundantur. Quoniam tu domine adjuvisti me; et consolatus es me. Signatum est super nos lumen vultus tui domini; dedisti letitiam in corde meo. Salvum fac servum tuum; deus meus sperantem in te. Salvum fac in misericordia tua domine non confundar quin invocavi te. Illumina faciem tuam super servum tuum; et doce me justificationes tuas. Domine deus virtutum converte nos; et ostende faciem tuam et salvi erimus. Domine exaudi orationem meam. Et clamor meus ad te veniat.

Oremus. Deus qui nobis signatis lumine vultus tui memoriale tuum ad instantiam veronice ymaginem tuam sudario impressam relinquere voluisti; per passionem et crucem tuam tribue nobis quatenus ita nunc in terris per speculum in enigmate venerari, adorare ac honorare te ipsum valeamus; ut facie ad faciem venientem super nos judicem: securi videamus dominum nostrum jesum christum filium suum. Qui vivis et regnas, etc. (Fol. LXXX^{b}).

Wenn wir den Nachrichten trauen dürfen, welche in den verschiedenen Ausgaben des *Hortulus Animae* und der Salisbury-Hours gegeben sind, so lässt sich die Entwickelung des Veronica-Amtes auf folgende Thatsachen zurückführen.

Im Jahre 1216 stiftete Innocenz III. die Versikeln und die Kollekte (*oratio*), vermutlich keinen der beiden Rufe. Innocenz IV. (1243 – 1254) erliess hierauf den Ruf *Ave facies praeclara*, und durch ihn verlängerten Sündenerlass. Endlich genehmigte Johann XXII. (1316—1334) den Ruf *Salve sancta facies* und bewilligte in Bezug auf diesen Ablass für eine so sehr verlängerte Zeitdauer, dass dieser Ruf im Amte sofort an die erste Stelle trat.

Für die Richtigkeit dieser Annahme, welche sich auf die Nachrichten des *Hortulus Animae* und der Salisbury-Hours stützt sprechen folgende Thatsachen.

Ein deutsches Gebetbuch (*Horae*) aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (Handschrift Harleian 2854 Fol. 97^{b}) enthält den Ruf *Ave facies praeclara* und bezeichnet Innocenz IV.

als den ersten von mehreren Päpsten, welche durch diesen Ruf Ablass gewährten.

Ein anderes deutsches Gebetbuch (*Horae*), welches dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört (Handschrift Add. 15,702 Fol. 191) enthält folgende Anmerkung:

> Diss nachgescriben gepet, hat gemacht pabst Johannis der XXII. Vnd allen den die Ir sunde berewet vnd gepeicht haben vnd das gepet mit andacht sprechen. vnd ansehen das antlutz ihesu christi hat er geben zehen tausend Jar ablas. [Es folgt eine deutsche Version des Rufes *Salve sancta facies.* Vgl. Abschnitt II, B. IV.]

J. Reiske: *De imaginibus Jesu Christi*, Jena im Jahre 1685, giebt S. 74 zuerst eine deutsche Version des Rufes (vgl. Abschnitt II, B. V.) *Salve sancta facies*, und dann eine in lateinischer Sprache, welche überschrieben ist: Aut si quidem haec placeat per nos licebit aliam usurpent, ab Johanne XXII editam, decemque millium dierum indulgentia locupletatam.

Mone (*Hymni Latini Medii Aevi* I. S. 155) führt keine Handschrift mit dem Rufe *Salve sancta facies* an, welche älter wäre wie das 14. Jahrhundert. Eine von diesen Handschriften aus dem 14. Jahrhundert überschreibt den Ruf *hanc orationem Aegidius Magnus composuit.* Aegidius starb 1316, das Jahr in dem Johann XXII. Papst wurde. Die Behauptung mag also ihre Richtigkeit haben, denn es ist möglich, dass Aegidius den Ruf verfasst hat für die Ablassverordnung dieses Papstes.

Mone (Ebenda. I, S. 156) führt eine freiburger Handschrift aus dem 15. Jahrhundert an, in welcher derselbe Ruf *oratio edita per papam Iohann XXII* überschrieben ist.

Mone (Idem I, S. 153) führt den Ruf *Ave facies praeclara* aus einer reichenauer Handschrift aus dem 14. bis 15. Jahrhundert an. Bei demselben steht die Anmerkung *Innocentius papa IV praedictam salutationem confirmavit.*

Das augsburger Messbuch aus dem Jahre 1555 berichtet in einer Anmerkung, welche dem Amt *de S. Veronicâ seu Vultu Domini aut sacra effigie Christi* voransteht, dass Innocenz IV. denen, welche den Ruf *Salve sancta facies* her-

sagten, Ablass für die Dauer von 40 Tagen bewilligt habe. Der Behauptung der Bollandisten nach stände dieselbe Anmerkung in dem mainzer Messbuch vom Jahre 1493. Aber das Zeugnis dieser Schriften ist schon desshalb nicht massgebend, weil sie einer spätern Zeit angehören, und ferner, weil es auf der Hand liegt, dass in beiden Fällen die Verordnung des Papstes Innocenz in Bezug auf den Ruf *Ave facies praeclara* absichtlich an die Stelle der Verordnung des Papstes Johann XXII. in Bezug auf den Ruf *Salve sancta facies* gesetzt worden ist. Der Grund hiervon ist nicht weit zu suchen. Das mainzer Messbuch wurde unter Aufsicht des Kirchenreformators, Erzbischof Berthold von Mainz, herausgegeben, während das augsburger Messbuch erst lange nach der Reformation erschien, zu einer Zeit, wo eben von Deutschkatholiken ein Ablass für die Zeitdauer von zehntausend Jahren (? Tagen), wie derjenige des Papstes Johann XXII. schwerlich günstig angesehen wurde. Dass dieses in der That der Fall war, geht aus den Ausgaben des *Hortulus Animae* hervor, welche dem Ende des 16. Jahrhunderts angehören, denn in diesen fehlt die Anmerkung über den Sündenerlass ganz und gar. Vgl.: *Hortulus Animae. Der Seelen Garten mit sonderlichem fleiss zugericht vnd ernewert zu geistlichem lust allen liebhabern christlicher Andacht* (Dillingen, Sebald Mayer, sine anno, jedenfalls 1560).

Auf diese Beweise hin tragen wir kein Bedenken, den Ruf *Ave facies praeclara* für den ältern zu erklären, und seinen Ursprung in die Mitte des 13. Jahrhunderts zu setzen. Der Ruf *Salve sancta facies* kommt in keiner Handschrift vor, welche älter wäre wie das erste Viertel des 14. Jahrhunderts und wurde vermutlich im Jahre 1316 verfasst. Die Behauptung der Bollandisten, dass der Ruf *Salve sancta facies* aus dem 13. Jahrhundert stamme, scheint auf einer irrigen Deutung des Mathew Paris zu beruhen, und auch Wilhelm Grimm, der in seiner Schrift: *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder* (Kleinere Schriften III, S. 165) den Ursprung des *Salve sancta facies* Rufes in das 13. Jahrhundert setzt, bringt zur Beglaubigung seiner Annahme keine Beweise vor.

Dieses grössere Alter des *Ave facies praeclara* Rufes ist desshalb von Bedeutung, weil dieser Ruf an das Totenantlitz Christi gerichtet ist, an das Totenantlitz, welches ursprünglich ausser aller Beziehung zu der Veronica-Legende war; denn die Veronica-Legende forderte, wie oben dargethan worden ist, in ihrer ältern Form das verklärte Antlitz, an welches der spätere Ruf *Salve sancta facies* gerichtet ist.

Die älteste Darstellung des Christusantlitzes, das Totenbild in der Sakristei der Peterskirche, hatte also anfänglich gar nichts mit der Legende gemein, und erst im Laufe des 14. Jahrhunderts, als eine Verwirrung zwischen dem Totenantlitz und der echten Fronica der Legende eingetreten war, änderte sich dieses Verhältnis. Das Totenantlitz war mit der Legende unvereinbar, es sollte aber mit dieser in Verbindung treten. Und in Folge der Verwechslung zwischen Totenantlitz und Fronica kündigte sich eine allmähliche Umgestaltung der Legende an, welche die Annäherung von Bild und Legende endlich möglich machte.

Der Ruf *Salve sancta facies* dagegen hatte sich von Anfang an auf das verklärte Antlitz bezogen und entsprach also den Forderungen, welche die ältere Version der Legende stellte. Diese liess allerdings Veronica Christus um sein Bild angehen, aber nicht erst am Tage der Kreuzigung, denn er hätte ihr sonst ein schmerzerfülltes Bild und nicht das verklärte Antlitz des Rufes *Salve sancta facies* gereicht.

Diese Ansicht wird beglaubigt durch das Vorhandensein von zwei verschiedenen Typen des Christusbildes zu Rom im 13. Jahrhundert. Der eine Typus war der des Totenantlitzes, und stand also ausser Beziehung zur Veronica-Legende; der andere war der des verklärten Heilands und entsprach also der Legende in ihrer älteren Form. Siehe Tafeln I. u. II.

Auf den zweiten Bildertypus bezieht sich Mathew Paris in seinem Bericht über den Vorfall, der sich im Jahre 1216 ereignete. Siehe Tafel III.

Auf den ersten, welcher das schmerzerfüllte Antlitz zur Darstellung bringt, scheint sich ein Schreiben von Jacobus Pantaleo, das im Jahre 1249 verfasst ist, zu beziehen (herausgegeben von Jo. Jac. Chiffletius: *De linteis sepulchralibus*

Christi, Caput XXXIV, S. 116). Es wird erzählt, dass die Nonnen — in Coenobio Virginum Instituti Cisterciensis, quod Monasteriolum vocant — den Papst um eine Kopie des *Effigies Christi* angegangen hätten. Ihr Gesuch wurde bewilligt und ein Schreiben, welches die Kopie begleitete, enthielt nachstehende Worte:

> Neque attendite quod invenietis eam decolorem et flaccidam. Nam ut ii qui semper resident sub aere temperate frigido, et quiescunt continuo in locis amoenis, habent carnem albam et delicatam; et è contrà qui versantur perpetuò in agris, habent perustam nigricantem et alteratam; ita fuit haec beata Facies sole et ardore tribulationem decolorata, ut habetur in Canticis, cum Dominus noster laboraret in agro hujus mundi pro redemptione nostrâ. Id circo vos rogamus enixè, ut propter reverentiam illius, quam repraesentat, recipitatis eam, ut S. Veronicam seu veram ipsius imaginem et similitudinem.

Da dieser Brief von einem verfärbten und leidenden Antlitz spricht, handelt es sich darin schwerlich um das verklärte Antlitz, das zu der ältern Version der Legende gehörte. Es scheint beinahe, als ob sich der Verfasser des Schreibens wegen des widerwärtigen Ausdrucks des Bildes habe entschuldigen wollen; seine Beschreibung desselben passt durchaus auf eine Kopie des *Effigies*, welche heutzutage in der Sakristei der Peterskirche aufbewahrt wird, und welche auf Tafel I. (links) nachgebildet ist.

Die Ansicht älterer Kirchenväter, Justinus des Märtyrers, Clemens von Alexandriens und Tertullians, dass Christus von unschönem Äusseren gewesen sei, war lange vor dem 13. Jahrhundert gewichen, und Pantaleos Beschreibung bezieht sich nicht auf die Erscheinung Christi, wie die Überlieferung sie darstellte, sondern hat den Zweck, ein Porträt von abstossender Hässlichkeit zu deuten und zu entschuldigen.

Wir werden später auf diesen Punkt zurückkommen, hier genügt es auf den Unterschied aufmerksam zu machen, welcher zwischen den Bildertypen der zwei Rufe *Salve sancta*

facies und *Ave facies praeclara* bestand. Das Todtenbild ist allerdings *imago vera, vera icon,* oder *sancta veronica* wie Pantaleo es nennt, hatte aber ursprünglich nichts mit der Veronica-Legende gemein; und falls es überhaupt von Anfang an im Anschluss an eine Legende gedacht ist, muss dieses die Legende vom Grabtuche gewesen sein. Dieses Grabtuch, auf dem das Antlitz Christi erschienen war, war also ebenfalls ein *sudarium* (vgl. *Chiffletius, loc. cit.* S. 31) ein Wort welches in allen alten kirchlichen Spielen und Ritualen vorkommt (vgl. *Milchsack: Oster- und Passionsspiele, I. Theil* SS. 50—51, 132 u. s. w.) und mit dem nicht notwendiger Weise, wie Wilhelm Grimm annimmt, das der Veronica von Christus auf dem Gang nach Golgatha dargereichte Schweisstuch gemeint ist, sondern welches sich vielmehr auf irgend eines der verschiedenen Tuchbilder beziehen kann.

In modernen Andachtsbüchern der katholischen Kirche für den Volksgebrauch findet die Geschichte der Veronica ihre Behandlung als sechste Station unter den Passionsgebeten. Doch sind Gebete und Verse, welche dieser Station angehören, verhältnismässig neuen Ursprungs und stehen zu dem Amt und den Rufen des Mittelalters ausser aller Beziehung.

NACHTRAG ZU ABSCHNITT III.

Obwohl es mir nicht gelungen ist, Bearbeitungen des Veronica-Amtes in englischer oder in französischer Sprache ausfindig zu machen, hege ich doch keinen Zweifel, dass solche Bearbeitungen vorhanden sind. Denn es fehlt nicht an Beweisen, dass der *Hortulus Animae* in diese Sprachen übersetzt wurde und in diesen Übersetzungen müsste das Amt zu finden sein.

In Bezug auf eine Übersetzung ins Englische möchte ich darauf aufmerksam machen, dass in den vier englischen Verzeichnissen verbotener Bücher aus den Jahren 1530—1542 der Titel: *Hortulus animae in sermone anglicano,* oder: *The book called Ortulus animae in English* angeführt steht (Reusch; *Indices Librorum Prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts,* Tübingen, 1886, SS. 11, 12, 15, 20).

Zweifelsohne hat dieses Bezug auf eine Übersetzung des bekannten mittelalterlichen Andachtsbuchs, und nicht auf einen Vorläufer der nüchternen, wenig erbaulichen Gebetsammlung, welche unter der Aufschrift: *A Godly Garden,* bei Bradoch zu London im Jahre 1604 erschien, und welche in puritanischem Sinn verfasst ist. Ausser in den Verzeichnissen habe ich keine Spur dieser Übersetzung gefunden.

Für das Vorhandensein der französischen Übersetzung sprechen stärkere Beweise. In seinem *Manuel de Libraire* hat Brunet unter dem Titel: *Hortulus animae*, folgende Anmerkung:

> Hortulus animae c'est à dire le Jardinet de l'ame composé en faueur de tous amateurs de vraye deuotion chrestienne (trad. en francois par Nicolas de Leuze, dict de Fresne) Douay, Jean Bogard, 1574.

Da ich in den mir zugänglichen Bibliotheken kein Exemplar dieses Buches finden konnte, wandte ich mich an die *Bibliothèque publique* in Douai, erfuhr aber durch den Bibliothekar Herrn Rivière, dass die dortige Bibliothek keine Kopie dieses Werkes besässe. Eine Anfrage bei der *Bibliothèque nationale* in Paris brachte den Bescheid, dass auch dort weder eine handschriftliche noch eine gedruckte Version des *Hortulus animae* in französischer Sprache vorhanden sei.

Einer weiteren Nachforschung aber verdanke ich eine Version des Veronica-Amtes in holländischer Sprache, welche vollständiger ist als die in Abschnitt II angeführten Versionen. Dieselbe steht in einem holländischen Gebetbuch aus dem 15. Jahrhundert, welches im britischen Museum aufbewahrt wird (Harleian, 914. ff. 85—86); ich führe sie weiter unten an.

Die Handschrift ist ziemlich nachlässig geschrieben, doch das Amt ist an und für sich sehr merkwürdig. Es besteht zunächst aus einer holländischen Version des Rufes *Salve sancta facies* bei der als Randbemerkung steht, dass der Papst Johann XXII erlassen habe X *dusent daghen oflaets.* Die Zeitdauer dieses Ablasses stimmt mit der in den Salisbury Hours (siehe oben S. 59) angegebenen überein, widerspricht also der Angabe des handschriftlichen deustchen Gebetbuches

(Horae), welches dem Papste Johann *zehen tausant Jar ablas* zuschreibt (vgl. S. 61).

Hier also ist dem Amte der Ruf *Salve sancta facies* beigegeben, nicht aber der Ruf *Ave facies praeclara,* welcher, wie auf der folgenden Seite angeführt steht, dem Papste Innocenz III seinen Ursprung verdanken soll. Diese Anmerkung spricht für die von mir oben ausgesprochene Ansicht, nämlich dass, obwohl der Papst Innocenz als Stifter des Veronica-Amtes zu betrachten ist, der Ruf des späteren Papstes Johann dem Amte wegen seines verlängerten Ablasses sehr bald einverleibt wurde, während der Ruf *Ave facies praeclara* der dem Stifter des Amtes seinen Ursprung verdanken soll, sehr selten am Anfang des Amtes seine Stelle findet. Wie in den Salisbury Hours und im *Antidotarium* (vgl. SS. 29 u. 59) scheint es hier, dass Innocenz[1] denen, welche den Ruf *Ave facies praeclara* hersagten, Ablass für drei Jahre gewährt habe, welches meinen Ausspruch bestätigt, dass mit dem *Psalmum,* auf das sich Mathew Paris bezieht, keinenfalls der Ruf *Salve sancta facies* gemeint sein kann (vgl. S. 48).

Das nachstehende holländische Amt bietet die älteste Version des Rufes *Ave facies praeclara,* welche mir in der Volkssprache vorgekommen ist.

Johannes die XXII^{de} paeus heuet
ghegheuen die dit ghebet sprect
in yeghen woerdicheyt veronica
x dusent daghen oflaets.

[Ruf] God gruet v heylighe aensicht ons verlossers
in welke die ghedaente des godlilike (*sic*) schijnsel blencket
in ghedrucket in een laken wit als een snee
ghegheuen was veronica tot enen teyken der minnen.

God gruet v sierheyt alle der werlt, spieghal allre heylicheyt
welic die die hemelsche gheesten begheren te scouwen
puer ende reyn ons van vlecken der sonden
ende toe gheuoecht dat ghesalscap der heylighen enghelen.

[1] Doch hier bestimmt Innocenz III und nicht Innocenz IV; die Verwechselung dürfte von einem Schreibfehler herrühren.

God gruet v onse glori in desen harden leuen
welcke broesch is ende glidende ende haestelic verganclic
O salighe figuer brenghe ons tot ons vaderslant
om te sien dat lieue aensicht ende puer ons heren ihũ xp̄i.

O heer wes ons een seker hulpe,
wees ons een zuete troest ende een zuete vercolen
op dat des vyants beswaernisse ons niet en deer mar
dat wij ghebrucken moghen die ewighe ruste. Amen.

[Gebet] God gruet v alre lieflicste aensicht xp̄i die doer my die onreyne spekel ontfencste mit alsoe groete verduldicheyt, O alre behoerlicste scoen aensichte ic bidde dy dattu dy miet een beerste van my ende alstu comeste te verdomen die werlt mitten vier soe verdoem my arme sonder niet noch ensceyde dy niet van my.

Versikel. O here dat licht dijns aensichts is gheteykent op̄ ons. Ende du heues bliscap ghegheuen in mijne herten.

Collect. God want du woudes nadylaten ons gheteykent mitten licht dijns scoens aensichts dijn forme ghedrucket in een cleet ons in eenre hoechghenisse, om bede wil veroniken soe bidden wy dijn doer dijnen passie doer dyn crucis doer dijn doet dattu ghewaerdichste hier in der aerden bi den spieghel dijns scoens aensichte ghelike dijn seluen. Alsoe te eeren ende aentebidden dat wij dy sekerlic ende vroelic te samen moghen sien dy tot ons ghekeert te verdienen dat dijn aensicht come tot ons mit minnen dat ghescie ons bi den leuenden god die leeft ende regniert in ewicheyt. St.

Inocenaus die derde paeus heeft ghegheuen in den die dit naevolghende ghebet leset in teghenwoerdicheyt veronica iii iaer oflaets.

[Ruf] God gruet dy seer claer aensicht ende scoen aensicht
om onsen willen bleenck
ende onghedaen gheworden
van den douwe des preciosen bloets
dy heuet ghedeycket dat wit[te]linen cleetgijn
in wilken is ghebleuen die forme dijns aensichts
welck is een rechte reghel des medelidens
allen menschen claer lichtende
wilke ouermits dy suete ihũ
myn herte si in ghedrucket
ende laet niet of dat te barnen ende te onsteken
mit die ouermoedighe fackel dijnre mijnen ende lieften
op dat ie mach scouwen ende contemplieren
mit allen salighen gheesten nac desen leuen

dat zuetste aenschijn dijne gothed
in ewighe bliscap ende glorie. St.

(Ich gebe die Zeilen obiger Übersetzung in derselben Ordnung wie die der lateinischen Rufe.)

VIERTER ABSCHNITT.

DER AUF DEN FRONICA-RUF BEZÜGLICHE ABLASS.

a) *Innocenz III.* (1198—1216) gewährte im Jahre 1216 denen einen Sündenerlass für zehn Tage, welche die Veronica-Kollekte hersagten (Mathew Paris und Mathew von Westminster: siehe oben SS. 52 und 54).

b) *Honorarius III.* (1216—1227) bewilligte in einem Schreiben, das „III nonas Julii anno MCCXXIV" datirt ist, den Brüdern vom Heiligen-Geist-Spital Ablass durch ein gewisses Effigies Christi, welches in der Basilika der Peterskirche aufbewahrt wurde. Er bewilligt *remissionem unius anni de injunctis sibi paenitentiis indulgendo.* Vgl. A. SS. Februar Bd. I. S. 456.

c) *Innocenz IV.* (1243—1254) gewährt Ablass für vierzig Tage (vgl. Handschrift Harleian fol. 97^{b} aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts). Dieselbe Handschrift, welche hierüber Nachricht giebt, berichtet, dass die Päpste Gregorius XI und Urban IV diesen Sündenerlass bestätigt hätten. Die Handschrift Add. 22,029 aus dem 15. Jahrhundert spricht ebenfalls von Ablass für die Zeitdauer von vierzig Tagen. Diese Vergebung wurde durch das Hersagen des Rufes *Ave facies praeclara* erlangt. Der *Hortulus Animae* vom Jahre 1500 und eine reichenauer Handschrift hingegen erklären, dass Innocenz IV. Ablass für die Dauer von drei Jahren und vierzig Tagen bewilligt habe. Die Salisbury Hours sprechen auch von drei Jahren Sündenerlass durch einen Papst Innocenz. Diese letztere Behauptung wird durch das *Antidotarium* (vgl. oben S. 29) bestätigt. Eine holländische Handschrift

hingegen (vgl. oben S. 67) berichtet, dass Innocenz III (?) die drei Jahre gewährte.

d) *Johann XXII.* (1316—1334) gewährte, nach Anmerkungen in den Salisbury Hours vom Jahre 1527 und in der auf S. 67 angeführten holländischen Handschrift Vergebung aller Sünden für die Zeitdauer von zehntausend Tagen denen, welche den Ruf *Salve sancta facies* hersagten. Der *Ortulus Anime to dude* (Leipzig, 1516), das *Antidotarium* und das handschriftliche deutsche Gebetbuch *(Horae)*, Handschrift Add. 15,702 aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sprechen hingegen von einer Bewilligung von zehntausend Jahren (vgl. auch *Reiske, De Imaginibus Christi* S. 74).

e) *Clemens VI.* (1342—1352) erliess eine Verordnung bezüglich des Fronica-Ablasses, welche Avignon, Mai 28, 1350, datirt ist, und welche zu Helmstädt aufbewahrt wird. (Vgl. Wilhelm Grimm, *Kleinere Schriften* III. S. 159.)

f) *Gregor XI.* (1370—1378) erteilte Ablass für MCXL Tage. Der Schriftabsatz der hierüber handelt ist zweifelhaft. Reiske (S. 76) führt ihn aus einem handschriftlichen Gebetbuch zu Wolfenbüttel an. — Extant illae manuscriptae in Bibliotheca serenissimorum Principium Brunsvicensium et Luneburgensium, quae heic Gvelpherbyti est, instructissima, et imaginem Christi quam Verocae *(sic)* datum volunt, sindoni aut tenuiori linteo adpictam et libello additam cunctis intuentibus demonstrant hac lege ut quisque oculos in eam pios converterit, recitatis quae sequuntur precibus Indulgentias MCXL dierum a Pontifici Gregorio concessas, instar praemii asportet.

Nach einer Handschrift im Besitz des Verfassers gewährte Gregor Ablass für hundert Tage. (Siehe oben S. 33.)

g) *Sixtus IV.* (1471—1482) erliess eine Bulle im Jahre 1482 die sich auf die Fronica bezieht, und die Wilhelm Grimm (*loc. cit.* S. 165) erwähnt.

h) *Julius II.* (1503—1513) traf ebenfalls in Hinsicht auf diesen Ablass eine Verordnung. In Bezug auf diese beiden Päpste g) und h) sagt Reiske (*loc. cit.* S. 73) —

Neque plus momenti ad imaginem addetur, si bullas Pontificum Xysti IV (*sic*) praesertim aut Julii II pro more inveterato, et veniam peccatorum iis schedulis conclusam venditent Romani enim hac effigie spectata, quotiescunque lubet, civibus suis indulgentias trium millium, Italis quibusquecunque sex millium, peregrinis duodecem millium annorum e thesauro, quem fingunt, Ecclesiastico largiuntur. — Dieser Ablass hat beinahe dieselbe übermässige Zeitdauer, wie derjenige, von welchem in der englischen Schrift *Stacions of Rome,* geschrieben etwa im Jahre 1370, die Rede ist (siehe oben S. 43—45).

i) Eine sonderbare Ablassverordnung steht in der Gebetsammlung aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, welche mit einem Marien-Rosencrans (16vo Campbell. *Annalen* No. 1212) einen Bücherband bildet. In derselben heisst es fol. 57^{b}. — Pawes siluester heuet gegeuen allen menschen de myt rouwen warer bicht vnd bote lesen myt andacht eyn pater noster vnd aue maria vor der veronyken xxxM yar afflates. ¶ We se myt andacht ansuet off bi sick drecht heuet van hundert vnd xxviii pawesen van eynen ytlicken xl dage afflates vnd he en steruet nynes quaden dodes. ¶ So dicke men eyn veroniken kusset vordenet men c dage afflates. — Eine schriftliche Anmerkung am unteren Rande eines Exemplars des *Antidotarium* aus dem Jahre 1491 im britischen Museum erklärt, dass der Papst Sylvester allen denen, welche ihre Sünden gebeichtet und wahre Reue empfunden hätten, durch die Fronica Ablass für die Zeitdauer von dreissig tausend Jahren bewilligt habe. Diese Randglosse enthält ferner die Bemerkung, dass wer die Fronica angeschaut habe, nicht durch *morte maligna* sterben könne. Der Kommentator, ein gewisser Nicholas, Abt in einem Kloster zu Florenz, erzählt weiter, dass er selbst in Rom gewesen sei, und dort diesen Ablass erlangt habe. Leider ist die schriftliche Anmerkung an dieser Stelle durchgeschnitten. Nach den Schriftzügen derselben zu urteilen, ist sie fast ebenso alt wie das Buch selbst. Die auf S. 33

angeführte Handschrift gedenkt eines von Sylvester ertheilten siebenjährigen Ablasses.

Wer dieser Papst Sylvester ist, lässt sich schwer sagen. Seine vermeintliche Verordnung stimmt mit der des Papstes Johann XXII überein.[1] In Hinsicht auf die kirchliche Bewegung des 16. Jahrhunderts ist die Thatsache sehr beachtenswert, dass der Ablass von vierzig Tagen, den Papst Innocenz III im Jahr 1216 gewährt hatte, gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf dreissigtausend Jahre angewachsen war!

Ich möchte hier eine Mitteilung anführen, welche mir von einem der Beamten des britischen Museums, Herrn Jenner, gemacht wurde und welche dahin geht, dass das mit Blut befleckte Haupt eines Menschen das zwei Jungfrauen auf einer grossen Schüssel in Peredur (vgl. Lady Charlotte Guests Mabinogion, 1839) zu dem weisshaarigen lahmen Ritter in den Saal hineingetragen, vielleicht ein Christusantlitz auf dem Schweisstuche darstellen soll. Die Jungfrauen sind von zwei Jünglingen begleitet, welche einen blutigen Speer tragen, so dass verschiedene Sinnbilder der Leidensgeschichte beisammen wären. Aufzüge von Personen, oft von Engeln, welche die Symbole der Leidensgeschichte tragen, waren während des Mittelalters beim Volke sehr beliebt. Ich bin solchen in deutschen Passionsspielen des 15. Jahrhunderts und in späteren englischen Spielen wiederholt begegnet. Der blutige Speer und das Schweisstuch kommen in den Holzschnitten sehr häufig vor. Eine sonderbare Bemerkung des Mönches Alberich (um das Jahr 1250) will ich hier anführen, dass nämlich

[1] Die Hinzuziehung eines Papstes Sylvester hat vielleicht darin seinen Grund, dass im Kloster des heiligen Sylvester zu Rom ein Bild von Christus aufbewahrt wurde, welches dieser dem Abgarus zugeschickt haben sollte (vgl. Eusebius, Eccl. Hist. Bd. I. Caput 13). Dieses Bild ist oft kopiert worden und eine Nachbildung desselben im Gymnasium zu Trier, welche wohl aus dem 15. Jahrhundert stammt, trägt folgende Inschrift: Imago salvatoris nostri Jesu Christi ad imitationem ejus quam misit Abgaro, quae Romae habetur in monasterio sancti Silvestri (von Wilhelm Grimm angeführt, Kleinere Schriften III, S. 172). In S. Silvestro in capite, einer dem Papste Sylvester gewidmeten Kirche zu Rom, wird noch heutigen Tages ein Tuchbild Christi aufbewahrt. (Vgl. Tafel I, rechts.)

während der Belagerung von Antiochien im Jahre 1098 der heilige Speer zugleich mit einem bleiernen Gefäss gefunden worden sei, *et erat in eodem vasculo sudarium domini nostri Jesu Christi diligentissime collocatum.* Mit diesem *sudarium* ist wahrscheinlich das Grabtuch gemeint; ob ein Bild oder etwa die Gestalt Christi darauf sichtbar gewesen sei, wird nicht erwähnt.

Eine Handschrift im britischen Museum (Royal 17. A. 27 fol. 27^{b}) enthält meines Wissens nach die älteste Darstellung des Schweisstuches, oder der Fronica als Sinnbild der Leidensgeschichte. Nach dem Ausspruch Herrn Jenners wäre diese Handschrift etwa aus dem Jahre 1400. Die Darstellung ist, so viel ich weiss, einzig in ihrer Art, denn erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde es üblich, die Fronica den Sinnbildern der Leidensgeschichte zuzugesellen; dieses dann vorzugsweise in den Holzschnitten und Miniaturen, welche die Messe des heil. Gregorius, die *Arma crucifixi* oder die *Imago pietatis* zum Gegenstande haben. In nachstehenden Darstellungen dieser Sinnbilder, welche Miss Twining in *Symbols of Early and Mediaeval Christian Art* wiedergiebt, fehlt die Fronica ganz und gar.

Aus dem 10. Jahrhundert, Angelsächsisches *Benedictinal* des heil. Ethelwolds. (Tafel XVIII.)

„ „ 11. „ Angelsächsischer Psalter. (Tafel XVIII.)

„ „ 14. „ Handschriftliches Gedicht im britischen Museum mit einem Schild auf dem die Embleme der Passion dargestellt sind. (Tafel XIX.)

„ „ 15. „ (vielleicht aus dem Anfang des Jahrhunderts). Ein Schild mit den Sinnbildern der Leidensgeschichte. (Tafel XIX.)

Hingegen spricht Herr Bradshaw, in einem Berichte an die Cambridge Antiquarian Society (Febr. 25. 1867) über die ältesten englischen Holzschnitte des Sündenerlasses, welche unter dem Namen *Image of Pity* bekannt sind, von vier aus Caxtons Druckerei hervorgegangenen Holzschnitten, welche

die Messe des heiligen Gregorius zum Gegenstande haben (das älteste etwa vom Jahre 1489), und welche alle vier die Fronica zu den Sinnbildern der Leidensgeschichte fügen. Auf einem Holzschnitt (jetzt im britischen Museum), welcher ebenfalls von Herrn Bradshaw beschrieben worden ist, und sicherlich älter ist als die eben angeführten, fehlt hingegen die Fronica. Das Auffinden von Darstellungen der Messe des heil. Gregorius, oder von anderen, die Embleme der Leidensgeschichte darstellenden Bildern, welche älter sind als das Jahr 1450, und auf denen die Fronica vorkommt, hätte grosses Interesse. Dass solche Darstellungen zu finden sind, bezweifle ich durchaus nicht (vgl. Abschnitt VI. Nr. 13) doch glaube ich, dass sie selten sind, und dass sich schwerlich eine derselben finden liesse, welche älter wäre als das Jahr 1400. Von dieser Zeit an wurde die Fronica immer allgemeiner zu den Sinnbildern der Leidensgeschichte gezählt, denn die zweite Version der Legende bürgerte sich um diese Zeit immer mehr ein.

Das *Red Book of Hergest* wurde allerdings erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts geschrieben, doch ist der darin enthaltene Stoff sicherlich um ein ganzes Jahrhundert älter. Dass also in der Beschreibung von Peredur die Fronica und der blutige Speer gemeint seien, kommt mir bei näherer Betrachtung unwahrscheinlich vor (doch vgl. S. 48 oben).

FÜNFTER ABSCHNITT.

BERICHT ÜBER DIE FRONICA IN MINIATUR, MALEREI UND STICH.

Folgendes sind die Schriftsteller, welche die Darstellungen und Legenden der heiligen Veronica einer Betrachtung unterzogen haben:

I) Wilhelm Grimm: *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder*. Göttingen, 1842, abgedruckt in Kleinere Schriften, Bd. III. S. 138.

Diese Arbeit ist die einzige, welche auf Einsicht und Gründlichkeit Anspruch machen kann. Ich habe sämtliche

von Grimm angeführten Schweisstücher in mein Verzeichnis aufgenommen, habe dieselben aber, soweit dieses in meiner Macht lag, selbst geprüft.

II) *Dr. Legis Glückselig: Christus Archäologie. Studien über Jesus Christus und sein wahres Ebenbild.* Prag, 1863.

Diese Arbeit ist in mancher Beziehung nicht ohne Interesse, doch zeigt ihr Verfasser entweder aus Unkenntnis, oder aus Nachlässigkeit, eine unverantwortliche Gleichgültigkeit gegen die ersten Forderungen der wissenschaftlichen Kritik.

III) *Heaphy: Likeness of Christ.* London, 1880, eine Sammlung von Aufsätzen, welche zuerst im *Art Journal* erschienen.

Der Wert dieses Buches liegt in seinen Illustrationen, während im Texte ein grosser Mangel an historischer Einsicht fühlbar ist. So berichtet der Verfasser, ohne selbst einen Zweifel über diese Mitteilung zu hegen, dass das Tuchbild in der Peterskirche historisch beglaubigt aus dem 2. Jahrhundert stamme! Auf welche Meldung sich diese historische Glaubwürdigkeit stützt, sagt er nicht; in der That ist es bis jetzt keinem Schriftsteller gelungen, den Ursprung irgend eines Tuchbildes auch nur annähernd so weit zurückzuführen.

IV) *Mrs. Jameson: History of our Lord,* S. 31 und: *Sacred and Legendary Art.* Bd. II. S. 118, 646 u. s. w.

Wegen ungenügender Nachforschung ist auf die hier gemachten Mitteilungen kein Verlass. So stellt die Verfasserin die Behauptung auf, dass die ältere Version der Legende nicht vor dem 14. Jahrhundert bildlich dargestellt worden sei!

V) *C. W. King: Early Christian Numismatics.*

In dieser Arbeit ist ein Kapitel der Untersuchung über eine Smaragd-Veronica gewidmet. Doch sehe ich keinen Grund, weshalb dieser Stein, falls er überhaupt jemals vorhanden war, oder dessen angebliche Nachbildung, mit der Legende von der heiligen Veronica in Verbindung zu bringen wäre.

Ausser den angeführten Arbeiten sind mir mehrere andere bekannt, welche über das Schweisstuch handeln, ich habe aber

gefunden, dass diese sämtlich nur die von den Bollandisten gemachten Mitteilungen wiederholen. Mit Recht glaube ich deshalb annehmen zu dürfen, dass für unsere Untersuchung allein das Zeugnis der oben angeführten Schriften Wert hat.

Aus obiger Untersuchung ging soviel hervor, dass die Veronica-Legende in ihrer Entwicklung zwei durchaus verschiedene Erscheinungen bot. Der ältern Version der Legende gemäss wurde das Christusbild durch die Gnade des Heilands der Veronica zu Teil; sie wünschte ein Bildnis von Christus zu besitzen und dieser schenkte ihr ein solches. Dieses Bild war also nicht erst während der Leidenszeit entstanden und das auf demselben dargestellte Antlitz trug deshalb die Züge eines verklärten und nicht die eines gemarterten Gottesmenschen. Das Bild wurde einem Tuche aufgedrückt gedacht.

Die zweite Version der Legende liess Veronica während der Kreuztragung dem Antlitz Christi ihr Tuch auflegen, und dieses zugleich mit dem Bilde des Heilands zurückerhalten. Dieses Bild musste also einen leidenden Ausdruck tragen und der Gedanke lag nahe, dass eine Dornenkrone und Blutstropfen auf demselben sichtbar waren.

Die Konkurrenz der ersten mit der zweiten Version der Legende scheint in Deutschland gegen das Ende des 14. Jahrhunderts stattgefunden zu haben, wenigstens habe ich keine Beweise für das frühere Vorhandensein der zweiten Version der Legende ausfindig machen können. In Frankreich hingegen war schon um 1301 die zweite Version der Legende in Verbindung mit der Gralsage aufgetaucht, doch vermutlich war sie weder verbreitet noch anerkannt. Während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts begegnet man sodann ab und zu in Deutschland der zweiten Version der Legende, sie kommt aber erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts allgemein in Aufnahme, und verdrängt gegen das Ende desselben Jahrhunderts die ältere Version ganz und gar. Wie verhält sich nun die Darstellung des Christuskopfes im Bilde zu diesem Übergang von der einen zur andern Auffassung der Legende?

Die ältesten Veronica-Darstellungen Christi sind zweifelsohne die Darstellungen der erhaltenen. Tuchbilder. Ohne

Heaphy beizustimmen, welcher den Ursprung dieser Bilder in das 2. oder 3. Jahrhundert nach Christus setzt, fühlen wir uns doch zu der Annahme berechtigt, dass die Typen dieser Bilder im 12. Jahrhundert und vielleicht schon früher in Rom vorherrschend waren.

Die Tuchbilder sind von zweierlei Art. Die eine Art stellt das Antlitz des toten Christus mit geschlossenen Augen und schmerzerfüllten Zügen, die andere das Antlitz des lebenden Christus und zwar frei von jedem Leidenszug dar. In beiden Fällen ist das Antlitz, vielleicht im Anschluss an einen herkömmlichen Brauch oder an eine Vorschrift über die Darstellung des Übermenschlichen in der späteren griechischen Kunst, von geradezu unmöglichen Verhältnissen; Gesicht und Nase sind übertrieben lang, und jeder menschlich ansprechende Zug ist ausgeschlossen.

Diese beiden Arten der Darstellung waren in Rom ziemlich früh bekannt und beide sind auf byzantinischen Einfluss zurückzuführen (vgl. Tafel 1). Aber wir bezeichnen in dieser Schrift und in nachstehendem Verzeichnis mit dem Worte byzantinisch nicht die Darstellung des toten sondern die Darstellung des lebenden Christus. Denn es soll durch den Gebrauch dieses Wortes nicht angedeutet werden, dass griechische Künstler mit der Verfertigung des Bildes um das es sich handelt, irgend etwas zu thun gehabt hätten, auch nicht dass das Bild unmittelbar auf ein byzantinisches Musterbild zurückzuführen sei, sondern das Wort byzantinisch wird in Anwendung gebracht um einen sehr gewöhnlichen Typus des Christusbildes zu bezeichnen, welches die Züge trägt, die den alten Tuchbildnissen der zweiten Art eigentümlich sind.

Diese älteren Tuchbilder der zweiten Art sind in der Auffassung durchaus verschieden von dem unschönen Typus des Christusantlitzes, wie dieses auf alt-italienischen Elfenbein-Tafeln und Metall-Kreuzen dargestellt erscheint. Sie haben aber eine gewisse Ähnlichkeit mit Email- und Metall-Arbeiten, welche griechische Buchstaben und Inschriften tragen und zweifelsohne byzantinischen Ursprungs sind. Es ist also gerechtfertigt, dass wir das Wort byzantinisch in obiger Bedeutung in Anwendung bringen, und ohne unseren Lesern

eine Ansicht über den Ursprung dieses Typus aufdrängen zu wollen, folgen wir unserer Überzeugung, indem wir diesen Ursprung nach Konstantinopel verlegen.

Das Antlitz, welches den byzantinischen Stempel trägt, hat also keine natürlich menschlichen Züge, es ist widernatürlich schmal, mit überaus langer Nase und übermässig hoher Stirn. Der Versuch liegt dieser Auffassung zu Grunde, dem Antlitz der Gottheit etwas Übermenschliches zu verleihen, und über diesem Versuch sind die allein möglichen Verhältnisse des Menschenantlitzes verloren gegangen.

Während des 14. und 15. Jahrhunderts blieb dieser Typus allgemein üblich, er erhielt sich in einzelnen Fällen bis in das 16. Jahrhundert. Dass er während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorherrschend war, bezeugt der Holzschnitt, welcher in einem *Plenarium* des Jahres 1473, (wahrscheinlich bei Zainer zu Augsburg im Druck erschienen) steht. Dieser Holzschnitt auf dem ersten Blatte des Buches, stellt die ganze Gestalt Christi dar, mit Gesichtszügen, welche deutlich den byzantinischen Stempel tragen. Um den Rand des Bildes stehen folgende Worte in xylographischem Druck:

> Disc bildung ist gemacht nach der menscheit Jhesu cristi als er auf ertreich gegangen ist. Vnd also hat er ein har vnd ein bart vnd lieplich angesicht gehabt. Auch ein solichen rock vnd mantel. Vnd barfüss ist er gegangen. Auch ist er des hauptes lenger gewesen dann all annder menschen auf erden.

Im Jahre 1473 war demnach diese byzantinische, zur Übermenschlichkeit neigende Auffassungsweise allgemein üblich und anerkannt.

Der byzantinische Typus der Tuchbilder stellt Christus als König und Gott dar. Das Antlitz des Heilands trägt einen ernsten, später oft einen gedankenvollen Ausdruck, es ist das Antlitz eines Herrschers über die Menschen. Allein ein zu Rom aufbewahrtes Tuchbild der ersten Art nimmt in Bezug auf diesen Gesichtsausdruck eine Ausnahmestellung ein. Das Bild wird in der Peterskirche in der Kapelle der heiligen Veronica aufbewahrt, es gilt für die *vera effigies Salvatoris*, steht in hohem Ansehen und wird ziemlich früh *sudarium*

Salvatoris nostri oder auch *Veronica* genannt. (Tafel I links.) Es trägt die Züge eines Toten, Züge in denen der Todeskampf zum Ausdruck gebracht ist, und die Augen sind geschlossen, eine Besonderheit die, wie wir weiter unten sehen werden, auch in einigen späteren Darstellungen des Schweisstuches vorkommt; aber trotz seines Vorhandenseins in einer der heiligen Veronica gewidmeten Kapelle, trotz seines frühen Ursprungs der sich vielleicht auf das 12. oder ein früheres Jahrhundert zurückführen lässt, ist es ausser Zweifel, dass das Bild ursprünglich mit der Veronica-Legende gar nichts gemein hatte. Entweder wurde das Totenbild *vera icon, higonia* (siehe oben S. 9) genannt und gab im späteren Verlauf den Anstoss zur Hinzuziehung einer Legende, welche die Eigentümlichkeit des Bildes nicht genügend berücksichtigte, oder aber dieses berühmte und heilige Bild, ursprünglich ohne Beziehung zur Legende, ist durch eine absichtliche oder unabsichtliche Verwechslung an seine jetzige Stelle geraten. Die Legende, in Anschluss an welche es gedacht sein könnte, ist die des Antlitzes, welches auf dem *sudarium* der Grabtücher erschienen war.

Ein für alle Mal muss hier bemerkt werden, dass das Wort *sudarium,* Schweisstuch, auch in der ältern Version der Legende für das Tuch der Veronica gebraucht wird, denn Mathew Paris, der sich jedenfalls auf die Legende in ihrer ältern Form beruft, spricht von dem Antlitz, das dem „sudarium" der Veronica aufgedrückt worden sei, und Papst Urban V. gebraucht den Ausdruck *sudarium salvatoris nostri* für die Fronica vor dem Jahr 1370. Die Behauptung also von Glückselig, dass mit dem Ausdruck *sudarium* notwendiger Weise ein schmerzerfülltes Christusantlitz gemeint sei, beruht auf einem Irrtum, und ebenso die Bemerkung von Mrs. Jameson, welche in Bezug auf die ältere Version der Legende das Wort *sudarium* überhaupt nicht in Anwendung gebracht haben will.

Während nun das angeblich ältere Schweisstuch zu Rom ein schmerzerfülltes Totenantlitz zur Darstellung bringt, sind alle Bilder, welche aus dem Jahrhundert nach Paris' Lebzeiten auf uns gekommen sind, ebenfalls von byzantinischem

Typus, aber frei von jedem Leidenszug. Sie sind in Übereinstimmung mit der Auffassung von Nr. 2, 3, 4[a] und 4[b], Tuchbilder welche mit dem Namen Abgarus und Edessa in Beziehung gebracht werden, welche aber thatsächlich die Fronica so darstellen, wie wir dieses der ältern Version der Legende gemäss erwarten (Tafel I rechts).

Bis in das 15. Jahrhundert erhielt sich der byzantinische Typus des Christusbildes, welcher weder Dornenkrone noch Leidenszug zur Darstellung bringt, eine Thatsache die den Nachrichten entspricht, welche wir über die allgemeine Annahme der ältern Version der Legende besitzen.

Glückselig meint zwar, dass das schmerzerfüllte Antlitz die ursprüngliche Fronica sei, aber seine Ansicht, falls sie nicht auf das Vorhandensein des Tuchbildes Nr. 1 zu Rom gegründet ist, entbehrt jeder Beglaubigung. Zu den Schlüssen, welche sich aus unserm Verzeichnis ziehen lassen, steht sie geradezu in Widerspruch.[1]

Die Frage, welche sich zunächst aufdrängt, geht dahin zu welcher Zeit wohl die Vorstellung eines schmerzerfüllten Christusantlitzes in der Malerei zuerst aufkam, eine Frage, deren Beantwortung gegeben ist, sobald sich der Zeitpunkt feststellen lässt, in welchem das Schweisstuch mit der Passion in Beziehung gebracht wurde.

Welches sind die ältesten Bilder auf denen die heilige Veronica bei der Kreuztragung zugegen ist? wann wurde das Schweisstuch zuerst zum Sinnbilde der Passion?

[1] Nur das Bild Nr. 5 (Tafel II), welches auf dem letzten Blatt einer Handschrift des Mathew Paris (im Corpus Christi College zu Cambridge) steht, macht hiervon eine Ausnahme. Das auf diesem Bilde dargestellte Antlitz hat geschlossene Augen und der Leidenszug ist angedeutet. Es liegt jedoch kein Grund vor, dieses Bild in Beziehung zu Veronica zu bringen, denn das Miniaturbild, welches in derselben Handschrift bei Erwähnung der Fronica-Amtsstiftung steht (Tafel III), stellt ein verklärtes Christusantlitz dar. Die Besonderheit der geschlossenen Augen auf dem ersten Bild berechtigt vielleicht zu der Annahme, dass der Maler desselben von dem Tuchbild Nr. I zu Rom Kenntnis hatte; dass er aber einen verklärten Christus neben den Bericht über die Fronica stellt, lässt darauf schliessen, dass die Auffassung von Nr. I zu seiner Zeit nicht in Verbindung mit der Veronica Legende gebracht wurde.

Aus unserm Verzeichnis geht hervor,[1] dass das Bild Nr. 24, welches aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt, jedenfalls zu den ältesten Darstellungen gehört, welche Veronica bei der Kreuztragung zugegen sein lassen. Das Schweisstuch hingegen ist wahrscheinlich zum ersten Mal als Sinnbild der Leidensgeschichte auf einem Miniaturbild dargestellt, Nr. 13, Nr. 23 wiederholt (Tafel V), welches einem altenglischen handschriftlichen Gedicht an die 'Symbols of the Passion' hinzugefügt ist und etwa in das Jahr 1400 gehört. Doch stossen wir hier auf einen Umstand, der darauf hindeutet, dass in dieser Zeit des Übergangs die Darstellungen von Legende und Bild mit einander in Widerspruch waren. Während nämlich das Miniaturbild in einem Gedicht steht, welches auf die zweite Version der Legende Bezug hat, ist der Christuskopf ohne Dornenkrone und ohne Leidenszug dargestellt. Dieselbe Bemerkung lässt sich in Bezug auf Nr. 37 machen, einen Holzschnitt der die Messe des heiligen Gregorius zum Gegenstande hat und aus der Zeit 1450—1470 stammt (vgl. Nr. 40, 58).

In der That erhielt sich der verklärte Typus des Christusantlitzes auf dem Schweisstuch lange nachdem die zweite Version der Legende die erste verdrängt hatte; eine Beharrlichkeit, welche so weit geht, dass auf manchen Kreuztragungen auf denen Veronica dargestellt ist, der Heiland selbst eine Dornenkrone trägt und der Ausdruck seines Antlitzes schmerzerfüllt ist, während das auf dem Tuch abgedrückte Antlitz ohne Leidenszug und ohne Dornenkrone bleibt (vgl. Wolgemuts Kreuztragung, ein Holzschnitt aus dem Jahr 1491, Nr. 85 und Nr. 157) Ein ferneres Anzeichen dieses Übergangs liegt darin, dass auf manchen Bildern einige Blutstropfen dargestellt sind, während das Gesicht ohne Leidenszug und ohne Dornenkrone bleibt. Vgl. Nr. 27 (Tafel VII) und Anmerkung Seite 87.

Wenn wir aus Nr. 11 eine Ausnahme machen, dann führt unser Verzeichnis bis zu dem Miniaturbild Nr. 22,

[1] Das im Katalog des britischen Museums angegebene Datum — c. 1400 — für das Miniaturbild Nr. 15[a] bestimmt auzunehmen, scheint mir höchst bedenklich.

etwa aus den Jahren 1425—1450, ohne dass wir eine Dornenkrone dargestellt finden.[1] Von der Zeit an wurde es mehr und mehr üblich den Leidenszug und die Dornenkrone dem Bildnis hinzuzufügen, und obwohl die ältere Behandlungsweise sich hie und da bis in das 16. Jahrhundert hinein erhielt, hört sie doch um das Jahr 1500 auf vorherrschend zu sein. Betrachten wir nun auf das Zeugnis unseres Verzeichnisses hin das Jahr 1450 als den Wendepunkt für Deutschland von der einen zur andern Darstellungsweise, dann erscheint es sonderbar, dass ein Bild in der Pinakothek zu München, welches dem Meister Wilhelm von Köln zugeschrieben wird, und welches, da es dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts angehören soll, also um beinahe hundert Jahre älter ist, den Christuskopf mit einer Dornenkrone mit Blutstropfen und mit schmerzerfüllten Zügen zur Darstellung bringt. Dieses Bild ist Nr. 11 unseres Verzeichnisses, das Bild aus dem oben eine Ausnahme gemacht wurde. Noch mehr aber wird unser Argwohn durch den Umstand rege, dass zwei andere Froniken, welche anerkannter Massen von demselben Meister oder von einem seiner Schüler herrühren, das eine zu Köln, das andere in der Nationalgallerie zu London, beide von der ältern verklärten Darstellungsweise sind. Soweit sich dieses nach den Angaben unsers Verzeichnisses beurteilen lässt, nimmt das münchner Bild eine Ausnahmstellung ein, und fehlt es auch ganz und gar an deutschen Quellen, welche über das gleichzeitige Vorhandensein der ältern Version der Legende im Anschluss an welche das Bild gedacht werden muss, Nachricht geben. Die ältesten französischen Handschriften der Gralsage sind allerdings aus einer ältern Zeit als das Bild, meines Wissens aber war der Inhalt dieser Schriften in Deutschland nicht in Umlauf. Vorschnell, wie diese Folgerung manchen vorkommen mag, fühlen wir uns doch zu der Annahme gezwungen, dass das münchener Bild entweder neueren Datums ist, oder dass

[1] Doch stammt dies Bilder aus England. Für Deutschland führt unser Verzeichnis bis zu den Schrotblättern und Holzschnitten etwa aus dem Jahre 1460 (vgl. Tafeln X und XI.)

eine spätere Zeit dem ältern Bilde Dornenkrone und Blutstropfen hinzugefügt hat. Ist dem aber nicht so, dann muss das münchener Bild für das älteste Beispiel eines Schweisstuches der Leidensgeschichte angesehen werden, für einen frühen und vereinzelten Versuch den herkömmlichen Gesichtstypus im Anschluss an eine neue Version der Legende umzuformen und abzuändern.

An und für sich ist es merkwürdig, dass sich die alte Auffassung im Bilde lange erhielt, nachdem die Veränderung mit der Legende selbst vorgegangen war. Und es lässt sich hieran eine Bemerkung knüpfen die vielleicht auch in anderen Fällen Anwendung findet, dass nämlich die Überlieferung im Bilde sich weit länger erhält als die mündliche Überlieferung.

Wir haben oben bemerkt, dass die Entstehung der zweiten Version der Legende in Dunkel gehüllt ist. In Frankreich kommt diese Version zuerst in Verbindung mit der Gralsage vor, in einem Beispiel, das in seiner Art ebenso vereinzelt dasteht wie das münchener Bild. In Deutschland begegnet man der Version erst viel später. Dass sie sich aber um die Mitte des 15. Jahrhunderts eingebürgert hatte, darf als gewiss angenommen werden. Zum Beispiel trug im Jahre 1483 Breydenbach kein Bedenken, die Lage des Hauses von Veronica in Jerusalem anzugeben, er spricht sogar davon, wie weit Christus das Kreuz getragen hatte, als die Heilige mit dem Tuche auf ihn zukam. Nun hat es allerdings etwas Gewagtes, die Lösung einer Schwierigkeit vorzuschlagen, wo es an thatsächlichen Beweisen fehlt; wir lassen uns aber doch darauf ein, indem wir den Leser darauf aufmerksam machen, dass er unsere Erklärung für das nehmen muss, was sie sein will, nämlich für einen Vorschlag der über eine Schwierigkeit hinwegzuhelfen im Stande ist.

Wir haben oben das Vorhandensein zu Rom von zwei verschiedenen Bildertypen festgestellt. Der eine von diesen brachte das Antlitz eines toten und gemarterten, der andere das Antlitz eines verklärten Christus zur Darstellung. Diese Typen sind in unserm Verzeichnis durch Nr. 1 und beziehungsweise durch Nr. 2, 3, 4^a und 4^b vertreten (vgl. Tafel I). An die Auffassung der beiden letzten Bilder schliessen sich

sämtliche ältere Darstellungen des *sudarium* an. Der Kleinmaler der Handschrift des Mathew Paris war mit diesen beiden Bildertypen bekannt, er brachte aber zur Erklärung der Veronica-Legende vorzugsweise den zweiten Typus in Anwendung (vgl. Tafeln II und III).

Auf der anderen Seite galt während des 15. und 16. Jahrhunderts das schmerzentstellte Antlitz zu Rom für das *verâ icon*, während alle anderen Tuchbildnisse nicht für die Veronica, sondern für Abgarus-Bilder angesehen wurden. Die Frage drängt sich nun auf, ob vielleicht gegen das Ende des 13. oder zu Anfang des 14. Jahrhunderts die Tuchbilder von verschiedener Auffassung zu Rom zufällig oder absichtlich vertauscht worden sein können? Das Bild Nr. 1 trägt alle Anzeichen eines grössern Alters als die Bilder 2—4[b], und mag damals schon besser als die jüngeren Bilder dem Zweck entsprochen haben, die Andacht der Pilger zu erhöhen, welche während des 14. und 15. Jahrhunderts schaarenweise in Rom einzogen, um dort die heiligen Reliquien und besonders das Christusbild zu schauen, an das sich ein so bedeutender Ablass knüpfte. Und schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts war es nicht ungewöhnlich, dass ein Pilger als Beweis seiner Fahrt nach Rom ein Bild der Fronica auf der Mütze oder auf dem Mantel angeheftet trug.

Angenommen nun, dass diese Pilger das schmerzentstellte Antlitz des Tuchbildes Nr. 1 geschaut hatten, was thatsächlich beglaubigt ist[1], wie konnten sie diese Darstellung des Christuskopfes mit der geläufigen Version der Legende in Einklang bringen, welche von einem verklärten Antlitz sprach? — Die Wahrscheinlichkeit liegt nahe, dass dieser Widerspruch allmählich und unabsichtlich eine Umgestaltung der Legende zur Folge haben musste. Das *vera icon* stellte Christus leidend dar, Christus musste also, als Veronica das Bild erhielt, leidend ausgesehen haben, d. h. das Bild musste ihr während der Kreuztragung geschenkt worden sein.

Der Ursprung der zweiten Version der Legende liegt wahrscheinlich hierin. Denn dass verschiedene Maler des

[1] Vgl. unsere Bemerkungen über das Buch *Mirabilia Romae* Abschnitt VI. Nr. 63 und die Anmerkung Seite 80.

15. Jahrhunderts das leidensvolle Tuchbildnis zu Rom entweder gesehen oder doch davon gehört hatten, geht daraus hervor, dass einige von den Miniaturbildern aus dieser Zeit das Antlitz auf dem Schweisstuch mit geschlossenen Augen darstellen, wenn sie auch nicht geradezu der üblichen Auffassung widersprechen, indem sie ein Todtenantlitz zur Darstellung bringen. Vgl. Nr. 72.

Es ist zunächst in Erwägung zu ziehen, in wie fern das Hinzufügen der Marter die herkömmlichen byzantinischen Gesichtszüge zu verändern und umzuformen im Stande war. Wie oben bemerkt worden ist, lag der byzantinischen Auffassung der Gedanke zu Grunde, der Gottheit übermenschliche Züge zu verleihen, denn die Kunst dieser Zeit machte es sich nicht, wie etwa die griechische Kunst eines Pheidias, zur Aufgabe, Gott in vollkommener menschlicher Gestalt, d. h. als Ideal der Menschheit darzustellen. Der Versuch schlug fehl, weil die Kunst allein das wiederzugeben vermag, wovon sie sich bildlich eine Vorstellung machen kann.

Obschon nun viele von den älteren Christusbildern nicht geradezu unschön sind (vgl. Nr. 9, 10, 33), manche von ihnen sogar einen eigenen Reiz ausüben, so lässt sich doch nicht leugnen, dass ihr Bemühen, das Übermenschliche darzustellen, zu einer Verzerrung des Gegebenen geführt hat. Denn wir sehen vor uns ein fremdartiges Antlitz, ernst, teilnamlos und gefasst, mit Nase, Augenbrauen und Stirne von unmöglichen Verhältnissen. Vgl. Tafel IV. Gerade der Umstand, dass das Antlitz fremde, nicht heimatliche Züge trug, und deshalb etwas Ungewohntes hatte, hinderte, dass seine Widernatürlichkeit von vorne herein auffiel. Es wurde als Sinnbild der Gottheit gedeutet, als ein Antlitz, dem der gewöhnliche Massstab nicht angelegt werden darf, denn als Sinnbild ist es über Veränderungen erhaben und duldet nicht, dass es im Anschluss an menschliche Regungen umgeformt und abgeändert wird.

Aber vom Augenblicke an, wo es zur Aufgabe wurde, Christus leidend, mit einem schmerzerfüllten Antlitz darzustellen, war der byzantinische Typus geliefert. Denn in ein sinnbildliches Gottesantlitz den Ausdruck menschlichen Leidens

bringen zu wollen, darin lag ein Widerspruch, der selbst die mittelalterliche Kunst vor der Aufgabe zurückschrecken liess. Und während die zweite Version der Legende darauf drang, dass das Christusbild ins Menschliche übersetzt würde, beweist die Beharrlichkeit der Überlieferung im Bilde einerseits, weshalb sich dieser Übergang nur langsam und nach vielem Sträuben vollzog, andererseits, weshalb Bilder von der byzantinischen Auffassungsweise gemalt wurden lange nachdem dieser Typus aufgehört hatte, im Einklang mit der Legende zu sein. Vgl. Nr. 49, 133, 154, 158, 172.

Es wird dem der von der Wandlung Kenntnis hat, welche sich um diese Zeit, gegen das Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts, mit der Glaubenslehre vollzog, die Bemerkung nicht entgehen, wie sehr die Veränderung in der Darstellungsweise des Heilands in Einklang steht mit dem veränderten Geist der Religion. Der göttliche Ursprung des Heilands wird von der Glaubenslehre immer weniger hervorgehoben, während die Grösse des Leidens und der Marter Christi in den Vordergrund gerückt werden. Die Passionsspiele aus dieser Zeit verfolgen in auffallender Weise dieselbe Richtung, denn Auferstehung und Himmelfahrt geraten verhältnismässig in Vergessenheit, während die Leidensgeschichte bis in alle ihre Einzelheiten betont wird.[1] Vgl. Nr. 109c, 113, 153, 158.

Der erste Schritt von der alten zur neuen Darstellungsweise des Heilands ergab eine augenfällige Erniedrigung des herkömmlichen Typus. Das Christusantlitz wurde zum Antlitz eines gewöhnlichen Sterblichen, der Ernst des Ausdrucks ging zugleich mit den übermenschlichen Verhältnissen verloren, das Antlitz wurde in der Form rundlich, mit groben Zügen und einem Ausdruck der manchmal abstossend, wo nicht gemein ist. Vgl. Nr. 86, 107. Im günstigsten Falle

[1] Die Wechselwirkung zwischen der bildlichen und der dramatischen Kunst des Mittelalters ist bisher nur ungenügend beachtet worden. Um die Gemälde und Holzschnitte einer bestimmten Stadt zu würdigen, ist es geradezu notwendig, mit der Version des Passionsspieles bekannt zu sein, welche in derselben Stadt aufgeführt wurde.

ist es eine realistische Wiedergabe übermenschlichen Leidens.[1] Vgl. Nr. 56, 113.

So lagen die Verhältnisse, als über Deutschland die Flut künstlerischer Begeisterung und schöpferischer Thatkraft hereinbrach, welche der Renaissance voraufging. Auch die neue Kunstschule sah in der würdigen Darstellung des Begründers des Christentums die höchste Aufgabe der christlichen Kunst. Um ihre neuen künstlerischen Ideen einzukleiden, griff diese Kunstrichtung vorzugsweise zur Fronica, denn die Fronica gestattete dem Künstler, seine Kräfte auf den einen Mittelpunkt, die Darstellung des Christusantlitzes, zusammenzudrängen, es bedurfte weder der Komposition, noch der Nebenfiguren, welche von der Hauptaufgabe abzogen, höchstens einer einzigen Figur, welche das Tuch hielt, und eines einfachen Hintergrundes der das Bildnis isolierte und zur vollen Geltung kommen liess.

Was Wilhelm von Köln für die ältere Auffassungsweise geleistet hatte, und Hans Memling und Roger van der Weyden für die Übergangszeit, das leisteten für die spätere Zeit Dürer, Burkmaier, Scheifelin und Springinklee. In unserem Verzeichnis sind verhältnismässig wenige von der grossen Anzahl Froniken aufgeführt, welche aus der Zeit 1480—1520 auf uns gekommen sind, und welche die reichste Fülle schöpferischer Fantasie und einen erstaunlichen Fortschritt in der künstlerischen Behandlung darthun. Denn die Maler dieser Zeit beschränkten sich nicht darauf, einen späteren Fronica-Typus unverändert wiederzugeben, sie liessen es sich angelegen sein, jede Wandlung in der Darstellungsweise bis zurück zu dem fast ursprünglichen byzantinischen Typus darzustellen. Vgl. den Kupferstich Nr. 133 von Hopfer (siehe Tafel XV) und den Nr. 151[a] von Marc Antonio.

---

[1] Der Übergang zu menschlichem Typus kann so dargestellt werden:

a) Gemildert-byzantinisch Nr. 12, 14, 31, 35, 51, 58, 59, 76, 78, 95.
b) Blutstropfen ohne Dornenkrone Nr. 27, 34, 71, 72, 75, 157, 167.
c) Dornenkrone ohne Schmerzenszug Nr. 15[a], 100, 101, 105, 107.
d) Menschlicher Typus Nr. 109[b], 109[c], 114, 126, 130, 135[a], 135[b], 136, 151[a], 156, 160.

Das Christusbild mit der Dornenkrone herrscht allerdings im Allgemeinen als Motiv vor, aber in diesem welche wunderbare und überraschende Abwechslung! Zu Anfang ist der leidende Zug häufiger, später noch ab und zu hervorgehoben, und der Ausdruck streift an das Gemeinmenschliche. Dürer liefert unter seinen vielen Schweisstüchern mehrere dieser Art. Aber sowohl der Künstler wie der Theologe wurde sich um diese Zeit einer neuen Deutung des Charakters Christi bewusst; Christus war zum Menschen, zur Verkörperung des menschlichen Ideals geworden.

Den Einfluss dieser veränderten Deutung bemerkt man zuerst in den dornengekrönten Bildern, in denen die Marter noch betont ist, in denen aber dieser Zug dem allgemeinen Ausdruck untergeordnet erscheint, und ein selbsterwähltes Leiden andeutet, das Leiden der bewussten Selbstaufopferung. Die Marter hört auf, alleiniger Zweck der Darstellung zu sein, andere Charakterzüge werden kenntlich (vgl. Nr. 131, 135[b], 137, 155), und die Auffassung verliert alles Gemeinmenschliche, da sie fortan nicht mehr ausschliesslich realistisch sein will, sondern die Verkörperung des Idealen anstrebt. Die Dornenkrone, welche ursprünglich aus zwei schnurähnlich zusammengedrehten Dornenzweigen bestand und eine Bekränzung ohne besondere Bedeutung bildete (vgl. Nr. 42, 52, 136), welche dann später in der Übergangszeit, die die Marter betonte, an Gewichtigkeit zunahm und mit widerwärtig langen Stacheln besetzt war (vgl. Tafel XI), diese Dornenkrone wird endlich zum kaiserlichen Krönungsaufsatz, der jeden Gedanken an Marter ausschliesst. Sie erinnert jetzt an eine Siegeskrone oder an klassische Lorbeeren, ja mehr als einmal scheint ihr Gewinde anstatt aus Dornenzweigen, aus Eichenlaub zusammengesetzt zu sein.[1] (Vgl. Nr. 47.)

Mit den Zügen des Antlitzes geht eine ähnliche Veränderung vor. Die Marter verschwindet und das Menschliche

---

[1] Diese eichenlaub-gekrönten Christusbilder sind vielleicht mit den Figuren des Serapis in Beziehung zu bringen, welche mit Persea-Zweigen bekränzt sind und irrtümlich für dornengekrönte Christusbilder angesehen wurden.

kommt zum Ausdruck, das Menschliche in seiner denkbar höchsten Vollkommenheit.

Das Streben der Kunst ging jetzt darauf hin, die Gottheit verkörpert darzustellen, indem sie sich an das Idealisieren des menschlich Möglichen hielt, und was Pheidias und die Bildhauer seiner Zeit für die Zeusdarstellung der Griechen geleistet hatten, das leisteten Dürer und seine Schule für die Christusdarstellung der deutschen Kunst, denn in beiden Fällen war das gesteckte Ziel die Darstellung nicht des Übermenschlichen, sondern des vollkommen Menschlichen und in beiden Fällen wurde ein ähnlicher Erfolg erzielt.

Das Christusbild der Renaissance wie es auf dem Schweisstuch zur Darstellung gelangt ist, hat eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Darstellungen des Zeus, und da es sehr unwahrscheinlich ist, dass irgend welches klassische oder griechische Zeusbild Dürer jemals zu Gesichte gekommen war, so darf angenommen werden, dass er vom gleichen Geist wie die Griechen beseelt, dieselbe Richtung einschlug und den gleichen Erfolg erzielte. Sonderbar wie es manchen Christen und besonders den Strenggläubigen unter ihnen erscheinen mag, lässt es sich doch nicht leugnen, dass sich die edelste Auffassung des Heilands der Auffassung des Zeus aus der Blütezeit anschliesst. Diese Auffassung bezweckt die Darstellung eines hoheitsvollen Menschenantlitzes, dem im Falle der christlichen Kunst allerdings eine Dornenkrone hinzugefügt ist, aber eine Dornenkrone, welche an keine Marter gemahnt. Vgl. Nr. 108*, 114, 122, 131, 137, 142, 168.

Dieses Christusbild ist die vollkommenste Darstellung, welche die christliche Kunst geliefert hat, eine bildliche Verkörperung, welche nicht auf einen Schlag gelang, sondern welche sich langsam der Zeusauffassung näherte und endlich über den älteren leidensvollen Typus den Sieg davontrug. (Vgl. unsere Tafeln XVII—XIX.) Dass diese Auffassung die Höhe zu der sie sich aufgeschwungen hatte, eine Zeitlang wenigstens behaupten würde, war zu erwarten, aber die kirchliche Reformation folgte dieser Wiederbelebung der Kunst auf dem Fuss und zerstörte mit bilderstürmendem Eifer nicht allein die Schöpfungen der Kunst, sondern machte auch ihrer

Schaffenslust ein Ende. Die Welt hat seit der Reformationszeit viele Christusdarstellungen gesehen; der historisch-realistische, der realistisch-menschliche, der schwächlich-sentimentale Typus haben abwechselnd gewaltet, aber die Vortrefflichkeit der späteren Fronica-Darstellungen ist nie wieder erreicht worden, weil der Grundsatz in Vergessenheit geraten ist, dass sich die Kunst nur dann einer Darstellung des Göttlichen zu nähern vermag, wenn sie sich an die Darstellung des Idealmenschlichen hält.

Mit dem Anfang der Reformationszeit nimmt die Häufigkeit der Fronica-Darstellungen sofort merklich ab. Es konnte nicht ausbleiben, dass eine beim Volke so beliebte Darstellung in den Strudel religiöser Streitsucht gezogen wurde, und während Dr. Johann Eck in seiner Schrift: *De non tollendis Christi et Sanctorum imaginibus, Opera contra Ludderum* Tomus II. fol. XCVII^{b}, eine Arbeit die in Hinsicht auf ihren antiquarischen Wert nicht genügend gewürdigt wird, von den Wunderbildern zu Rom spricht und die Behauptung aufstellt, dass Christus selbst den Gebrauch der Bilder in die Kirche eingeführt habe, lässt sich auf der andern Seite Dr. Martin Luther im Jahre 1545 *(Wider das Bapsthum zu Rom vom Teufel gestiftet),* nachdem er den Päpsten vorgeworfen hat, dass sie übermalte Holzköpfe für die Häupter der Apostel Paulus und Petrus ausgäben, folgendermassen über die Fronica aus:

> gleichwie sie mit der Veroniken auch thun, geben für es sei unsers Herrn Angesicht in ein Schweisstüchlin gedruckt, und ist nichts denn ein schwarz Bretlin viereckt, da hänget ein Klaretlin für, darüber ein anders Klaretlin, welches sie aufziehen, wenn sie die Veronika weisen; da kann der arm Hans von Jenä nicht mehr sehen, denn ein Klaretlin für ein schwarzen Bretlin: das heisst denn die Veronika geweiset und gesehen. Und hie ist grosse Andacht, und viel Ablass bei solchen ungeschwungen Lügen. So gar grosse unmässliche Lust hat der verdampte Papstesel und seine verfluchte Bubenschule zu Rom den armen Christenmann zu äffen, u. s. w.

Auf eine solche Erklärung ihres grossen Verkündigers hin musste der Protestantismus die Fronica als Darstellung fallen lassen. Der Katholicismus hingegen war nicht viel besser dran, denn dieser sah als Rückwirkung der gemachten Angriffe seine Überlieferungen unwiderruflich verknöchern und erstarren.

Der leidensvolle dornengekrönte Christus ist heutzutage in der katholischen Kirche allgemein angenommen, und die Geschichte des Schweisstuchs ist so vollkommen in Vergessenheit geraten, dass als es vor etwa dreissig Jahren bei dem *Düsseldorfer Verein zur Verbreitung religiöser Bilder* in Vorschlag kam, das Schweisstuch von Wilhelm von Köln, welches jetzt in der Nationalgallerie zu London aufbewahrt wird (vgl. Nr. 10), und damals in Privatbesitz in Köln war, in einer Nachbildung herauszugeben, die Gesellschaft, nachdem sie eine Skizze des Bildes in Augenschein genommen hatte, den Vorschlag verwarf, weil sie sich nicht, wie sie sagte, mit der Vervielfältigung eines Bildes befassen könne, welches geradezu mit dem angenommenen dornengekrönten Bilde in Widerspruch sei! Siehe Tafel IV.

Im Anschluss an diesen historischen Überblick haben wir nur noch einige allgemeine Bemerkungen über die Bilder unseres Verzeichnisses beizufügen. Das Schweisstuch selbst ist als Tuch gewöhnlich von weisser, selten von roter Farbe dargestellt (vgl. Nr. 30, 79). In einigen wenigen Fällen hat das Tuch Durchsichtigkeit, so in dem Bilde des Meister Wilhelm von Köln im Wallraf Richartz-Museum (vgl. No. 9), in der vortrefflichen Handzeichnung des Roger van der Weyden im Fitz-William Museum zu Cambridge (vgl. Tafel VI) und ebenfalls in einem Bilde, welches sich im Besitz des Herrn Haro in Paris befindet (vgl. Nr. 50, 95). Dieser Darstellung liegt wahrscheinlich die Abart der Legende zu Grunde, welche das Tuch einen Schleier der Veronica sein lässt.

Wir haben weiter oben die Besonderheit der geschlossenen Augen im Christusbilde erwähnt und haben einige Beispiele angeführt, denen wir eine mögliche Erklärung des Umstandes hinzugefügt haben.

Eine andere Eigenthümlichkeit, welche selten vorkommt,

ist die bläuliche Gesichtsfarbe von Christus. Auf den ersten Blick scheint diese in Zusammenhang mit der dunkeln Farbe mancher, besonders griechischer Christusbilder zu stehen, wie z. B. mit der des Bildes zu Lucca[1], aber bei näherer Besichtigung der Handschriften in denen diese bläuliche Farbe vorkommt, stellt sich heraus, dass sich diese gewöhnlich auf solchen Bildern findet, welche neben dem Rufe *Salve sancta facies* stehen, vgl. S. 23, und in dessen neuntem Vers eine Zeile folgendermassen lautet:

Ille color celicus qui in te splendescit.

Die Möglichkeit drängt sich auf, dass mit dieser bläulichen Gesichtsfarbe eine symbolische Darstellung des *color celicus* gemeint sei, der himmlischen Farbe, welche dem Antlitz entströmt. (Vgl. Nr. 26, 31, 43, 49, 132.)

Endlich lässt sich in Bezug auf das Halten des Schweisstuchs sagen, dass dieses in den meisten Fällen von der stehenden oder knieenden Veronica mit beiden Händen gefasst wird. Nicht selten verschwindet ihre Gestalt fast ganz hinter einem übergrossen Schweisstuch auf dem der Christuskopf in einer Grösse dargestellt ist, welche ihn ganz ausser Verhältnis zum Haupte der Heiligen erscheinen lässt (vgl. Nr. 9, 10, 54, 55 u. s. w.). Manchmal aber ist grössere Sorgfalt auf die Gestalt der Veronica verwendet, welche dann eine gewisse Anmut zeigt (vgl. Nr. 27, 49, 50 und Tafeln VI—VII). Die Heilige trägt fast immer ein Gewand von blauer Farbe und auf dem Kopf ein weisses Tuch oder einen Turban. Dieser letztere hat vielleicht Bezug auf die Version der Legende, welche Veronicas Herkunft nach Syrien verlegt.[2] (Vgl. Nr. 28, 45, 49, 83, 111 u. s. w.)

---

[1] Mrs. Jameson (History of our Lord, S. 44) ist der Ansicht, dass die dunkle Fleischfarbe sehr viel jüngeren Ursprungs sei (strictly of modern origin) und im Anschluss an die nachgedunkelten byzantinischen Bilder gemalt worden sei. Sie bezieht diese Farbe auf die Worte des Hohenliedes 'Ich bin schwarz, aber gar lieblich' welche meines Wissens die katholische Kirche niemals auf Christus, sondern auf die christliche Kirche bezogen hat.

[2] Das Mittelalter hielt alles syrische für mohamedanisch und dieses natürlich auch zur Zeit Christi!

In manchen Fällen sind Petrus oder Paulus, oder beide der Heiligen als Begleiter zugegeben (vgl. Nr. 16, 20, 109ª, 126), manchmal halten sie alleine das Schweisstuch (vgl. Nr. 36, 38, 46, 48, 109ᵇ, 143, 151ᵇ). Sonst auch wird dieses von Engeln gehalten (vgl. Nr. 8, 13, 21, 47, 125, 130, 133, 137, 171) in welchen Fällen das Tuch oft als Sinnbild der Leidensgeschichte zu deuten ist, denn Engel welche Sinnbilder tragen, kommen sowohl in den bildlichen wie in den dramatischen Darstellungen der mittelalterlichen Kunst häufig vor.

Ein einziges Mal ist die heilige Helena der heiligen Veronica als Begleiterin zugegeben. (Vgl. Nr. 42 und Tafel X.)

Schliesslich müssen wir noch erwähnen, dass das Tuch manchmal über einer Stange hängt, oder an den Ecken angenagelt oder aufgebunden dargestellt ist, oder endlich ohne sichtbare Befestigung frei hängt. (Vgl. Nr. 61, 79, 158, 168 u. s. w.)

In dem ältesten Beispiel, auf dem beigefügte Figuren das Schweisstuch tragen, in der Bulle Clemens VI (Nr. 8) sind es Engel, welche das Tuch fassen. Aber während einer langen Reihe von Jahren nach dieser Zeit ist es Veronica, welche allein und ausschliesslich auf den Schweisstuchdarstellungen das Tuch hält. Eine spätere Zeit scheint die Heiligen Petrus und Paulus in Verbindung mit der Fronica gebracht zu haben.

Es lässt sich übrigens in Bezug auf diese verschiedenen Gestalten keine allgemeine Behauptung aufstellen, denn es hat nicht den Anschein, als ob je eine bestimmte Gestalt in Verbindung mit einem besonderen Christustypus gedacht wäre.

Unser Bericht über die Fronica, deren Geschichte wir in Legende, Amt und Bild zu geben versucht haben, naht sich seinem Ende. Es wird dem Leser dieser Zeilen nicht entgangen sein, wie sehr sich auf diesem verhältnismässig kleinen Feld der christlichen Ikonographie die drei Arten in denen sich die menschliche Schöpfungskraft darthut, die erzählende, die bildliche und die religiös-feierliche Kunst gegenseitig ergänzen und erläutern, und mein Wunsch ginge dahin, dass sich diese vergleichende Kunstforschung über alle Gebiete der christlichen Ikonographie ausdehnen möchte.

In unserer Zeit, die es sich angelegen sein lässt, dem Gang einer Sage von Indien bis nach Island nachzuforschen, wird man diesen Versuch, den Ursprung und die Entwicklung einer Legende zu schildern, welche auf die literarischen und bildlichen Erzeugnisse unserer Vorväter während drei Jahrhunderten einen so grossen Einfluss ausübte, hoffentlich nicht für überflüssig halten. Jedenfalls wird er einiges zu der Erkenntnis beitragen, dass die Vorstellung der Gottheit während des Mittelalters in steter Entwicklung begriffen war und dass dem Christusideal eine solche Biegsamkeit innewohnte, dass sich dieses Ideal immer wieder dem Umschwung in der Anschauungsweise anzubequemen im Stande war. Diese allmähliche Entfaltung innerhalb des Christentums ist eine der bedeutungsvollsten Thatsachen die der Kunstforscher vor Augen haben sollte, denn das richtige Verständnis für diese Entfaltung befördert nicht nur die Würdigung künstlerischer Erzeugnisse innerhalb einer bestimmten Zeit, sie verschafft auch einen klaren Einblick in die Veränderungen, welche die fortschreitende Entwicklung des menschlichen Geistes mit sich bringt.

SECHSTER ABSCHNITT.

VERZEICHNIS DER MIT VERONIKA VERBUNDENEN CHRISTUSBILDER IN CHRONOLOGISCHER REIHENFOLGE.

Es liegt weniger in der Absicht nachstehenden Verzeichnisses, sämtliche vorhandenen Christusbilder, welche Bezug auf die heilige Veronica haben, anzuführen, als vielmehr eine Anzahl von Bildern so zusammenzustellen, dass die Vergleichung ihrer mannichfaltigen Behandlungsweise uns in den Stand setzt, über die wechselnde Auffassung des Heilands gewisse Schlüsse zu ziehen.

Auf Tuch gemalte Bilder. 1—4^{b}.

1) Die sogenannte *Veronica* oder *Sudarium* zu Rom, welche in der Sakristei der Peterskirche hinter der grossen Bildsäule der heiligen Veronica aufbewahrt wird. Dieses Tuchbild stellt den todten Christus dar und hat also nichts mit den zwei Versionen der Veronica-Legende gemein. Der Typus des Bildes ist byzantinisch. Das Antlitz ist dargestellt mit auffallend langer Nase, geschlossenen Augen, ohne Dornenkrone, aber mit Blutstropfen befleckt. Die Züge sind noch im Tode schmerzentstellt. Das Haar ist spärlich, der Bart dreigeteilt. Noch in seinem jetzigen Zustand wirkt das Bild mächtig. Siehe Tafel I, links.

Eine Nachbildung giebt Heaphy: *Likeness of Christ.* Tafel II. Beschreibung auf Seite 49.

2) Das sogenannte Edessa-Bild, welches zu Genua aufbewahrt wird. Dieses steht in keinem Verhältnis zur Veronica-Legende, doch hat es viel Ähnlichkeit im Typus mit den ältesten Darstellungen des Schweisstuchs, und mag diesen als Musterdarstellung gedient haben. Im Ganzen genommen tragen die Züge den byzantinischen Stempel, doch tritt dieser deshalb nicht so deutlich hervor, weil das Antlitz in der Form rundlich ist. Die Augen stehen offen, Dornenkrone und Leidenszug sind nicht dargestellt.

Eine Nachbildung giebt Heaphy a. a. O. Tafel III. Beschreibung auf Seite 50.

3) Ein Tuchbild, welches in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt und dem heiligen Lucas zugeschrieben wird.

Eine Nachbildung giebt Heaphy a. a. O. Tafel IV.

4^{a}) Ein Tuchbild in der Kirche San Silvestro in capite zum Rom. Kinn und Oberlippe sind ohne Bart; Blutstropfen und Marter fehlen. Der Typus ist durchaus byzantinisch mit Antlitz und Nase von übermässiger Länge. Die Oberlippe ist gerade so geschweift wie die des Tuchbildes in der Peterskirche (oben Nr. 1). Siehe Tafel I, rechts.

In einem Skizzenbuch von Heaphy, welches im britischen Museum aufbewahrt wird, ist eine Kopie dieses Bildes. Dasselbe ist von Heaphy in seiner Arbeit: *Likeness of Christ*

nicht abgedruckt worden. Durch ein auffallendes Versehen ist ein Tafelbild auf Goldgrund an seine Stelle geraten (vgl. Tafel V derselben Arbeit). Dieses Tafelbild steht auf dem 41. Blatt des Skizzenbuches, die Nachbildung desselben in Farbendruck giebt aber nicht den zerfetzten Zustand des Originals, den das Skizzenbuch getreu darstellt. Im Skizzenbuch steht kein Wort der Erklärung darüber, wo sich das Bild befindet.

4^b) Eine Nachbildung von 4^a) welche sich früher in der Sammlung des Prinzen Albrecht – Gemahl der Königin Victoria — befand.

Vgl. Jameson: *The History of our Lord,* Seite 39.

Diese Bilder 3) 4^a) und 4^b) tragen den byzantinischen Typus sind aber ohne Dornenkrone und ohne den schmerzentstellten Ausdruck. Sie haben in der Auffassung eine gewisse Ähnlichkeit mit den ältesten Darstellungen des Schweisstuchs, müssen aber ausser aller Beziehung zu der Veronica-Legende gedacht sein.

5) *Miniaturbilder* älter wie das Jahr 1240. *Christuskopf.*

Zwei Miniaturbilder, welche den Christuskopf zum Gegenstande haben, das eine mit geschlossenen, das andere mit offenen Augen, stehen auf einem von dem Schreiber unbenutzten Blatt am Ende des ersten Bandes der Corpus-Christi-Handschrift des Mathew Paris. Die Bilder stehen unter einer Darstellung der heiligen Jungfrau mit dem Kinde, und sind also ohne direkten Bezug auf die Veronica-Legende. Das Antlitz zur rechten trägt den Typus von Nr. 6 ist aber grösser und roher ausgeführt. Das zur linken trägt einen mehr byzantinischen Typus als Nr. 6, und hat den todten Christus mit geschlossenen Augen zum Gegenstande. Dieses letztere Bild ist menschlicher im Ausdruck als das andere, der leidende Zug ist nur leicht angedeutet. Es scheint hieraus hervorzugehen, dass das Bild Nr. 1 zu Paris Zeit allgemein bekannt war, aber nicht auf die heilige Veronica bezogen wurde.

Handschrift des Mathew Paris in der Bibliothek des Corpus-Christi-College zu Cambridge. Handschrift 26. Vgl. unsere Tafel II.

6) *Miniaturbild* älter als das Jahr 1240. *Christuskopf.* Dieses Bild hat geradezu Bezug auf die ältere Version der Legende, denn es steht neben der Beschreibung von der Stiftung des Amtes *de facie Christi.* Das Bild ist viereckig und stellt ein Antlitz von weniger auffallendem byzantinischen Typus auf rotbraunem Hintergrund dar. Der Schmerzenszug fehlt, ebenso Dornenkrone und Blutstropfen. Der Glorienschein ist grün mit dreifacher blauer Kreuzung. Das Antlitz ist verklärt und ist rundlicher als viele von den späteren Bildern. Es entspricht durchaus der ältern Version der Veronica-Legende.

Handschrift von Mathew Paris (sub anno 1217) in der Bibliothek des C. C. C. zu Cambridge. Handschrift 16. (Vgl. unsere Tafel III.)

7) *Gemälde* aus der Zeit 1300—1350. *Christuskopf.*

Auf Goldgrund ist ein Antlitz von byzantinischem Typus dargestellt. Die Nase desselben ist übertrieben lang und schmal, das Antlitz selbst sehr lang. Der Bart ist ungeteilt, das Haar in der Mitte gescheitelt und an den Enden gelockt. Dornenkrone und Schmerzenszug fehlen. Dieses Bild soll die italienische Nachbildung einer byzantinischen Arbeit aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sein. Kaiser Karl IV brachte es von seiner Reise nach Rom im Jahre 1368 nach Prag zurück. Es trägt die Überschrift: *Veronica vera in tabula aurea* und wird im Prager Dom aufbewahrt. (Vgl. *Legis Glückselig: Christus-Archäologie, Prag 1863,* S. 156. Doch sehe ich keinen Grund für die Behauptung des Verfassers, dass das Bild in Bezug auf die Veronica-Legende gedacht sei.)

Es soll noch ein anderes Christusbild in Prag geben, *horribilior in ligno,* welches aber nicht älter sein soll.

8) *Miniaturbild* aus dem Jahre 1350. *Schweisstuch.*

Auf einem roten Hintergrund stehen zwei kleine Engel, welche ein weisses Tuch tragen. Der Christuskopf auf dem Tuche ist ohne Dornenkrone, von byzantinischem Typus; der Ausdruck ist nicht leidend.

Dieses Bild steht auf einem verzierten Anfangsbuchstaben in einer Pergament-Urkunde des Papstes Clemens VI, datirt den 28. Mai 1350. (Vergl. W. Grimm, Kleinere Schriften. Bd. III. S. 159).

9)—11) *Bilder* aus der Zeit 1358—1378, gemalt von Meister Wilhelm von Köln und dessen Schule.

9) Ein *Christusbild* auf einem durchsichtigen Schleier, den die heil. Veronica hält. Das Antlitz ist im Vergleich zu denen der umstehenden Heiligen sehr gross. Es ist ein verklärtes Antlitz ohne Dornenkrone oder Blutstropfen, und stimmt in der Auffassung mit dem Folgenden, Nr. 10, überein.

Im Museum Wallraf-Richartz zu Köln, Nr. 98, aus der Schule des Meister Wilhelm von Köln.

10) Die heilige Veronica hält ein grosses weisses Tuch ausgebreitet hin, so dass nur ihr Kopf mit roth-grüner Haube über demselben hervorsieht. In der Mitte eines runden goldenen Glorienscheins steht der Christuskopf. Er ist ohne Schmerzensausdruck und Dornenkrone, der Typus ist byzantinisch. Die Stirne ist hoch, die Nase lang, die Augenbrauen sind geschweift. Der Gesichtsausdruck ist ernst und traurig, aber nicht leidend. Haar und Bart sind von nussbrauner Farbe.

In der National-Gallerie zu London. Gemalt von Meister Wilhelm. Siehe Tafel IV.

11) Die heilige Veronica trägt das Schweisstuch, auf dem der Christuskopf mit einer Dornenkrone, mit Blutstropfen und Schmerzenszug steht. Der Kopf ist wie im Schatten gemalt, das Antlitz trägt den byzantinischen Typus. Drei singende Engel stehen in jeder der zwei untern Ecken des Bildes.

In der Pinakothek zu München, Nr. 607. Gemalt von Meister Wilhelm (?). (Vgl. Menzel: *Symbolik* II S. 356 und Goethe's Werke (Stuttgarter Ausgabe, 1868 Bd. 22, S. 261).

12) *Zeichnung* aus dem 14. Jahrhundert. *Tiberius und Veronica mit dem Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht mit dem Schweisstuch vor dem Kaiser Tiberius. Das Christusantlitz auf diesem Bilde ist verklärt und hat wenig von der byzantinischen Auffassung.

Federzeichnung in der Bibliotheca Ambrosiana zu

Mailand. (Nachgebildet in Jameson: *History of our Lord.* Bd. I. S. 42.)

13) *Miniaturbild* etwa aus dem Jahre 1400 (vielleicht noch älter). *Schweisstuch.*

Zwei Engel tragen den Christuskopf mit rundem Glorienschein. Die Darstellungsweise ist alt und grob. Das Gesicht ist lang und schmal, ohne Dornenkrone oder Leidenszug.

'Royal' Handschrift im britischen Museum. 17. A 27. Fol. 72 b. (Nachgebildet in Morris: *Legends of Holy Rood.* S. 170. Ein Gedicht an die Sinnbilder der Passion.) Siehe Tafel V unten.

14) *Miniaturen* aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (?). *Schweisstuch.*

a. Die heilige Veronica hält dem Kaiser Volusianus das Schweisstuch vor.

b. Die heilige Veronica hält dem Kaiser Tiberius das Schweisstuch vor.

Das Antlitz auf beiden Bildern ist rundlich und nicht schmerzentstellt. Der Typus desselben ist nicht geradezu byzantinisch, hat aber etwas Abstossendes.

Im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge. Miniaturen in einer *Legenda Aurea* (7. E. 7).

15)a *Miniaturbild* etwa aus dem Jahre 1400 (?). *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica steht neben Christus, der das Kreuz trägt. Sie hält in der Hand ein Schweisstuch, auf dem ein Antlitz in goldenem, mit schwarzen Strahlen durchkreuzten, Glorienschein dargestellt ist. Das Antlitz hat Ähnlichkeit mit dem des kreuztragenden Heilands, doch fehlt der Schmerzenszug. Die Auffassung ist menschlich, aber nichtssagend; die Nase ist kurz, die Stirne gewölbt.

Im britischen Museum. *Biblia pauperum.* (King's Handschrift 5.)

15)b *Miniaturbild* aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. *Schweisstuch.*

Auf diesem Bild hängt das farblose Schweisstuch frei. Ein Christus-Antlitz von weniger auffallendem byzantinischen Typus mit kreuzförmigem Glorienschein steht auf demselben.

Es fehlt Dornenkrone, sowie Schmerzenszug. Der Bart ist geteilt, das gewellte Haar hängt um das Gesicht.

In der erzbischöflichen Bibliothek zu Lambeth. Französisches Psalterium auf Pergament. Fol. 95^{b}. (*Kershaw's Art Treamres of Lambeth Library.* S. 47.

16)—20) Aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (nach Grimm).

Diese sechs Bilder befanden sich vormals in der königlichen Sammlung zu Montbijou und sind von Wilhelm Grimm: Kleinere Schriften. Bd. III. S. 160 bis 161, beschrieben worden. Es wäre vielleicht richtiger ihren Ursprung in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu verlegen.

16) *Metallstich.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica trägt das Schweisstuch, neben ihr steht der heilige Petrus. Es fehlen Dornenkrone und Schmerzenszug (S. 161).

17) *Metallstich.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica trägt das Schweisstuch. Es fehlen Dornenkrone und Schmerzenszug (S. 161).

18)^{a} u. 18)^{b}. *Holzschnitte.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica trägt das Schweisstuch. In beiden Fällen fehlen Dornenkrone und Schmerzenszug. Der Typus ist byzantinisch. (S. 160.)

19) *Metallstich.* *Schweisstuch.*

Das Christusantlitz steht auf dem Tuche ohne Dornenkrone und Leidenszug. Der Typus ist byzantinisch. Dieses Bild ist mit weissen Linien auf schwarzem Grunde gravirt. (? Schrotblatt.) (S. 161.)

20) *Metallstich.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht zwischen dem heiligen Petrus und dem heiligen Paulus und trägt das Schweisstuch. Es fehlen Dornenkrone und Leidenszug. (S. 161.)

21) *Miniaturbild* aus dem Jahre 1415. *Schweisstuch.*

Ein Engel trägt ein weisses Tuch, auf dem ein Christuskopf in einem goldenen Glorienschein mit schwarzem griechischen Kreuze steht. Dornenkrone und Leidenszug fehlen. Die Nase und das Gesicht sind lang, das rote Haar folgt der

Linie der Wangen, der Bart ist kurz und geteilt. Der Gesichtstypus ist byzantinisch.

Gebetbuch in der königl. Bibliothek zu Berlin. Beschrieben von Wilhelm Grimm: Ebenda. Bd. III. S. 160.

22) *Miniaturbild* (etwa aus dem Jahre 1425?) *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica trägt das Schweisstuch, auf dem das Christusantlitz mit einer grünen Dornenkrone dargestellt ist.

Englisches Gebetbuch im Besitz des Herrn E. F. G. Tyndale, Landpfarrer zu Headington bei Oxford.

23)—27) Diese Nummern sind aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts.

23) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält das Schweisstuch, auf dem der Christuskopf mit einem Strahlenschein steht. Der Ausdruck des Gesichtes ist menschlich, es fehlt die Dornenkrone.

Im britischen Museum, Add. Handschrift 22,029. Eine Nachbildung giebt *Morris*: *Legends of Holy Rood.* S. 171. Gedicht an die Sinnbilder der Passion. Siehe Tafel V oben.

Ein ähnliches Miniaturbild findet sich in der auf Seite 44 erwähnten Handschrift des Herrn Freshfield.

24) *Gemälde* aus der kölner Schule hervorgegangen. *Kreuztragung.*

Christus sinkt unter der Last des Kreuzes zusammen und greift nach dem Schweisstuch welches ihm Veronica darreicht.

In der Pinakothek zu München. No. 682.

25) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält ein weisses Tuch, auf dem in in einem goldenen Viereck der Christuskopf steht. Der Typus des Antlitzes ist byzantinisch. Die Stirne ist hoch, der Bart verläuft in einer Spitze. Es fehlt die Dornenkrone, der Gesichtsausdruck ist friedlich.

Handschriftliches Andachtsbuch Ff. 6. 8. in der Universitäts-Bibliothek zu Cambridge.

26) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält ein grosses weisses Tuch, auf dem der Christuskopf in goldenem Glorienschein steht. Haar

und Bart sind schwarz. Das Gesicht ist unnatürlich lang und hat eine hohe Stirne. Die Dornenkrone und der Leidenszug (soweit sich dieses bei dem ausserordentlich kleinen Massstabe des Bildes beurteilen läst) fehlen. Das Gesicht ist mit blauer Farbe angestrichen.

Deutsches Gebetbuch *(Horae)* im britischen Museum. Harleian Handschrift 2854. Fol. 98ᵃ.

27) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht mit einem grossen weissen Tuche da. Sie trägt ein hoch gegürtetes rotes Kleid und einen blauen Mantel, ein weisses Tuch ist um ihren Kopf gewunden. Das Christusbild auf dem Schweisstuch hat ein menschliches Aussehen, der Typus ist weniger byzantinisch. Der Glorienschein hat die Form eines Kreuzes. Der Gesichtsausdruck ist traurig, es fehlt die Dornenkrone, aber man bemerkt einzelne Blutstropfen. Die Feinmalerei ist von ungewöhnlicher Schönheit, und gehört zu einer Handschrift welche für Germanisten sehr grossen Wert hat. (Vgl. unsere Tafel VII.)

Deutsches Gebetbuch im britischen Museum. Egerton Handschrift 859. Fol. 13.

28) *Miniaturbild* etwa aus dem Jahr 1440. *Schweisstuch.*

In der Mitte eines Bildes welches die Kreuztragung, und daneben den Schmied, der die Kreuzigungsnägel schmiedete, und seine Frau darstellt, steht der Anfangsbuchstabe D, und in diesem erblickt man die heilige Veronica, welche ein grosses Tuch hält, auf dem ein dornenloser Christuskopf steht. Sie selbst trägt ein weisses Kopftuch.

Das Miniaturbild ist in einem Gebetbuch, welches Estienne Chevalier, dem Sekretair von Agnes Sorel, der Geliebten König Karl VII, gehörte, und ist jetzt im Besitz von Herrn Ludwig Brentano, in Frankfurt a. M.

Die Nummern 29—35 stammen etwa aus dem Jahre 1450.

29) *Miniaturbild.* *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica hält im Hintergrund eines Bildes ein Schweisstuch. Der Christuskopf hat ein rundliches Gesicht und schwarzes Haar, es fehlen die Dornenkrone und der Leidenszug. Das Ganze ist in sehr kleinem Massstabe.

Französisches Leben Christi im britischen Museum.

Add. Handschrift 25,887. In der Ecke rechter Hand von Fol. 1.

30) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Auf einem roten Tuch in architectonischer Randverzierung steht das Antlitz Christi, lang und von byzantinischem Typus, mit kreisförmigem goldenen Glorienschein. Der Bart ist zweiteilig gespitzt, es fehlt die Dornenkrone und das Gesicht trägt einen friedlichen Ausdruck.

Handschriftliches Gebetbuch auf der Universitäts-Bibliothek zu Cambridge. Ii. 6. 2.

31) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält mit beiden Händen ein grosses weisses Tuch, auf dem Christi Antlitz in goldenem Glorienschein steht. Die Gesichtsfarbe ist bleigrau bläulich. Es fehlen Dornenkrone und Leidenszug. Der Typus des Antlitzes ist nicht geradezu byzantinisch.

Englisches Gebetbuch *(Horae)* im britischen Museum. Arundel Handschrift 302, Fol. 163.

32) *Ein übermalter Holzschnitt.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica kniet (?) auf einer Rasenbank und trägt ein Schweisstuch mit einem Christusbild von byzantinischem Typus. Dornenkrone und Leidenszug fehlen. Der Heiligenschein ist kreuzförmig. Siehe unsere Tafel IX.

Flamändischer Holzschnitt im Print Room des britischen Museums. Wiltshire: Bd. II. S. 101. G. 125.

33) und 33[a] *Zeichnung und Gemälde,* beide etwa aus dem Jahre 1450. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält ein durchsichtiges Schweisstuch. Der Christuskopf ist ohne Dornenkrone, ohne Blutstropfen oder Leidenszug. Er ist von byzantinischem Typus, und etwas streng im Ausdruck. Der Glorienschein fehlt, der Bart ist geteilt. Die Gestalt von Veronica und Christi Antlitz sind überaus schön, in der Zeichnung noch schöner als im Gemälde.

Zeichnung und Bild sind von Roger van der Weyden. — Die Zeichnung ist im Fitzwilliam Museum zu Cambridge; das Gemälde im städelschen Institut zu Frankfurt a. M. (Vgl. unsere Tafel VI.)

34) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1450. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält das Schweisstuch. Das Gesicht ist mit Blutstropfen befleckt aber ohne Dornenkrone. Der Typus ist byzantinisch, aber menschlicher als gewöhnlich. Die Arbeit ist roh und altertümlich. (Vgl. No. 38.)

Baseler Museum. Saal der Handzeichnungen.

35) *Gemälde* etwa aus dem Jahre 1450. *Kreuzigung.*

Auf dem rechten Flügel eines Altarbildes, einer Maria Magdalena gegenüber, steht die heilige Veronica. Das Christusantlitz des Bildes trägt den etwas gemilderten byzantinischen Typus, Dornenkrone und Leidenszug fehlen.

Roger van der Weyden. Ein Bild im Belvedere zu Wien. (I. 81). (Vgl. No. 33 dieses Verzeichnisses.)

36) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1450. *Schweisstuch.*

Petrus und Paulus halten das Schweisstuch. Das darauf befindliche Antlitz ist ohne Dornenkrone, aber es ist mit Blutstropfen befleckt und in der Form der Brauen liegt ein leidender Zug. Der Typus ist nicht streng byzantinisch. In einer Quart-Handschrift von Konrad von Würzburg, welche in Süddeutschland geschrieben wurde und mit Miniaturen in kölner Art, und alten Holzschnitten verziert ist. Der Abschluss der Handschrift lautet: *Anno dm̄ mccccl an dem nechstēn Montāg vor de eylff tausent meyd nach der preñ rey. iĕ.* Im Jahre 1884 wurde dem britischen Museum der Kauf dieser Handschrift angeboten. (Vgl. 38, 48, und 100.)

Die Nummern 37 und 38 stammen aus der Zeit 1450 bis 1470.

37) *Holzschnitt. Die Messe des heiligen Gregorius.*

Unter den Sinnbildern der Leidensgeschichte ist ein Schweisstuch. Der Christuskopf auf demselben ist ohne Dornenkrone und Leidenszug. Aus Holland.

Nachgebildet in Holtrop: *Monumenta,* Tafel 9.

38) *Ein übermalter Holzschnitt. Schweisstuch.*

Die heiligen Paulus und Petrus halten das Schweisstuch, und zwar hat Paulus in der Linken ein Schwert und hält das Tuch mit der Rechten, während Petrus das Tuch ebenfalls mit der Rechten hält und in der Linken den Himmelsschlüssel trägt. Petrus steht zur Rechten, beide Heiligen stehen auf einem Mosaikfussboden. Das Christusantlitz ist

ıischem Typus, es fehlen Dornenkrone
ıter dem Bild stehen die Worte: *Salve*
ıptoris.

ɪ Room des britischen Museums. Wiltshire,
t.

mälde aus dem Jahr 1459. *Schweisstuch.*
merkwürdiges Schweisstuch auf dem Altarbild zu
, gemalt von Roger van der Weyden, thut dar wie
ronica zu jener Zeit ausgehangen wurde. Auf dem
e erblickt man den Pfeiler der an dem Kreuzpunkt von
ıerschiff und Chor in der Kirche selbst steht, und an diesem
ıängt ein Bild der heiligen Veronica mit dem Schweisstuch. Das auf dem Tuch befindliche Antlitz hat eine lange Nase, keine Dornenkrone. So weit sich der Typus bei der geringen Grösse des Bildes beurteilen lässt, erscheint dieser byzantinisch. Der Strahlenschein ist dreigeteilt.

Die Nummern 40 bis 43 sind etwa aus dem Jahr 1460.

40) *Holzschnitt. Die Messe des heiligen Gregorius.*

Unter den Sinnbildern der Leidensgeschichte ist ein Schweisstuch dargestellt, mit einem Christuskopf auf weissem Hintergrunde. Derselbe ist ohne Dornenkrone und ohne Leidenszug. Der Glorienschein ist kreisförmig.

Ein holländischer Holzschnitt mit xylographisch gedruckter Ablassverteilung. Nachgebildet von Weigel und Zestermann: *Anfänge der Druckerkunst.* No. 113.

41)[a] *Schrotblatt* etwa aus dem Jahr 1460. *Schweisstuch.*

Auf einem schweren Tuche, dessen obere Ecken an unsichtbare Stützen befestigt sind, steht ein Christusantlitz von merkwürdiger Auffassung. Der Typus desselben ist byzantinisch und die Nase ist übermässig lang, aber die Stirne eher gewölbt. Leidenszug, Dornenkrone und Blutstropfen fehlen.

Delaborde meint, dass dieses Schrotblatt aus dem Jahre 1406 stamme, aber in Hinsicht auf das münchener Schrotblatt, welches in unserm Verzeichniss No. 41[b] angeführt ist, und welches zu einem Buch gehört das mit *beweglichen* Lettern gedruckt ist, halte ich diese Angabe für unrichtig.

Nachgebildet in *La gravure* par le Vicomte Henri Delaborde, S. 47. Tafel 10.

41)[b] *Schrotblatt.* *Schweisstuch.*

In einem merkwürdigen alten *Gebetbuch* mit *Schrotblättern — Leiden Christi —* welches in der königl. Bibliothek zu München aufbewahrt wird.

Es ist beschrieben worden von Dibdin: A Bibliographical Tour 1821. Bd. 3. S. 280 und von Stöger: *Zwei der ältesten deutschen Druckdenkmäler beschrieben. München, 1833.*

Das Blatt scheint dasselbe wie Nr. 41. zu sein. Wir geben auf Tafel VIII eine Nachbildung.

42) *Schrotblatt* etwa aus dem Jahre 1460 (?). *Schweisstuch.*

Die heiligen Veronica und Helena stehen links und rechts auf einem schachbrettförmigen Fussboden. Diese hält mit beiden Händen das Kreuz, jene ein Tuch, auf dem das Christusantlitz in kreuzförmigem Strahlenschein steht. Der Typus desselben ist byzantinisch aber gemildert. Die Nase ist lang, der Leidenszug fehlt beinahe, aber die Dornenkrone ist dargestellt und hat in der Form etwas Ähnlichkeit mit zwei zusammengedrehten Schnüren. Die heilige Veronica trägt ein turbanähnliches Kopftuch und einen langen Mantel. Siehe Tafel X.

Königl. Kupferstich-Sammlung zu München. Nachgebildet in Brulliot, *Copies Photographiques*, Livraison IX.

43) *Miniaturbild. Die Messe des heiligen Gregorius.*

Ein Mann nur mit einem Hemde bekleidet, mit einer dreifachen päpstlichen (?) Krone auf dem Kopf, kniet vor einem Altar auf einer Matte. Über dem Altar hängt ein weisses Tuch mit dem Christusantlitz. Es fehlen Dornenkrone, Blutstropfen und Leidenszug. Das Haar ist schwarz und das Gesicht von *bläulicher* Färbung. Am Bilde entlang steht das Wort *Constãtyn.*

Handschrift im britischen Museum. John Bochas: *Tale of Prynces,* übersetzt von John Lydgate. Harleian Handschrift 1766. Fol. 198.

44) *Gemälde* etwa aus dem Jahre 1465. *Schweisstuch.*

Dieses Gemälde giebt das Bildnis eines Mannes. Auf einer Wand hinter ihm hängt ein Brett, an das ein gemaltes Pergamentblatt mit Nägeln befestigt ist. Ein Miniaturbild auf demselben stellt eine Fronica dar, und zwar den Christuskopf mit kreuzförmigem Glorienschein und den Buchstaben $\hat{A}$, Ω auf einem grünlich blauen Grund, der durch ein goldenes Band begrenzt wird. Unten am Bilde stehen in zwei Spalten mehrere Verse vom Ruf *Salve sancta facies.* (Vgl. S. 24, d.) Eine von den Ecken des Pergamentblattes ist hinaufgedreht, der fehlende Nagel deutet an, dass der Maler ein ihm vorliegendes Muster treulich nachgebildet hat.

Gemälde in der Sammlung Lord Northbrooks, welches dem Peter Cristus zugeschrieben wird.

45) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1466. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica angethan mit langem Mantel und Turban hält das Schweisstuch.

Der Meister von 1466. (Vgl. Bartsch Bd. VI S. 31. Nr. 82.)

46) *Kupferstich* aus dem Jahre 1467. *Schweisstuch.*

Die heiligen Petrus und Paulus tragen mit beiden Händen das Schweisstuch, über dem eine päpstliche Krone und Schlüssel dargestellt sind. Das Christusantlitz ist von byzantinischem Typus. Die Stirne ist hoch, der Nimbus kreuzförmig. Es fehlen Dornenkrone und Blutstropfen, und der Gesichtsausausdruck ist ernst aber nicht leidend.

Der Meister von 1466. Im Print Room des britischen Museums. (Vgl. Bartsch VI. S. 33. Nr. 86.)

Die Nummern 47 und 48 stammen aus der Zeit 1460 bis 1470.

47) *Schrotblatt.* *Schweisstuch.*

Das Schweisstuch wird von zwei Engeln getragen. Der Christuskopf trägt eine Krone, welche eher von Eichenlaub als von Dornenzweigen gemacht zu sein scheint, und dem Gesicht etwas Mutvolles giebt.

Beschrieben von Weigel und Zestermann. Nr. 359.

48) *Holzschnitt.* *Schweisstuch.*

Petrus und Paulus tragen das Schweisstuch. Das Christusantlitz sieht alt und leidend aus. Es fehlt in der Beschrei-

bung des Bildes an jeder Bemerkung über das Vorhandensein der Dornenkrone.

Beschrieben von Weigel und Zestermann. Nr. 138.

49) *Miniaturbild* aus dem Jahre 1470. *Schweisstuch.*

Kniestück der heiligen Veronica. Sie trägt ein festanliegendes blaues Gewand mit Ärmeln von hellerem Blau, welche mit kleinen goldenen Ringen verziert sind. Ueber ihrer linken Schulter hängt ein blauer Mantel, und ein weisses Kopftuch reicht bis auf ihren Rücken hinab. Sie dreht sich nach links und hält mit beiden Händen, von denen die linke nach einer Wand zu ausgestreckt ist, eine Fronica, auf der Christi Antlitz in einem doppelkreuzförmigen Strahlenschein erscheint. Das Gesicht des Heilands ist beinahe schwarz, Dornenkrone und Leidenszug fehlen.

Flamändische *Horae.* Douce Handschrift 219—220 zu Oxford in der Bodleian Bibliothek.

50) *Tafelbild* etwa aus dem Jahr 1470. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica ist mit ihrem Antlitz nach links zu dargestellt. Sie trägt einen Kleiderrock von Goldstoff, ein blaues Gewand welches am Halse viereckig ausgeschnitten, ein florartiges Halstuch und einen hochrothen Mantel. Mit beiden Händen hält sie einen durchsichtigen Schleier mit dem Christuskopf. Ihre linke Hand ist durch das Gewebe sichtbar. Ihr Haar ist von hellbrauner Farbe und um den Kopf gewunden.

Ein flamändisches Bild von grosser Schönheit welches sich im Besitze des M. Haro zu Paris befindet.

51) *Holzschnitt* aus dem Jahr 1470 (?) *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält stehend ein grosses weisses Tuch, unter dem ihre spitzen Schuhe vorsehen. Auf dem Tuche ist ein Rundbild mit schwarzem Grunde, auf dem ein ausgezackter weisser Glorienschein dreiteilig dargestellt ist. Das Christusantlitz ist von gemildertem byzantinischen Typus, und ohne Leidenszug.

Nachgebildet in *La Gravure par le Vicomte Henri Delaborde.* S. 27.

52) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1470 (?) *Schweisstuch.*

Petrus und Paulus tragen das Schweisstuch. Ein Stirn-

band, scheinbar aus zwei zusammengedrehten Schnüren gefertigt (wie eine Dornenkrone), schmückt den Christuskopf. Blutige Schweisstropfen fliessen am Antlitz herunter.

Beschrieben von Weigel und Zestermann. Nr. 169.

53) *Schrotblatt* etwa aus dem Jahre 1470 (?) *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält das Schweisstuch auf dem Christi Antlitz ohne Dornenkrone, Blutstropfen oder Leidenszug dargestellt ist.

Aus einer Reihe von Holzschnitten, 32 an der Zahl, welche Christi Leben vom Tage der Schöpfung bis zum jüngsten Tage darstellen. Beschrieben von Weigel und Zestermann Nr. 376. (Holzschnitt 19.)

54) *Schrotblatt* etwa aus dem Jahre 1470(?) *Schweisstuch.*

Die heil. Veronica steht zwischen zwei Säulen und hält mit beiden Händen das Schweisstuch. Hinter ihr ist eine Mauer aus viereckigen Steinen gebaut, mit zwei Fenstern. Der Christuskopf ist im Verhältnis zu dem der Heiligen gross, und scheint mehr aus dem Tuch herauszustehen als auf demselben zu liegen. Dornenkrone, Blutstropfen und Leidenszug sind nicht dargestellt. Der Gesichtsausdruck ist milde und gefasst.

Beschrieben von Weigel und Zestermann Nr. 382.

55) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1476. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica ist stehend mit dem Tuche dargestellt. Der Christuskopf hat den byzantinischen Typus fast ganz verloren; Dornenkrone und Blutstropfen sind zugleich mit dem Leidenszug dargestellt. Im Ganzen genommen ist dieser Holzschnitt durch seinen kraftvollen Ausdruck merkwürdig. (Vgl. unsere Tafel I.)

Königshoven, Cronik von alten Königern und Kaisern, Bämler, Augsburg 1476.

Im *Huth-Katalog* Bd. V, S. 172, ist ein Holzschnitt der Fronica kurz beschrieben; derselbe ist identisch mit dem der Cronik von Königshoven. In der Kopie von diesem, welche im britischen Museum ist, fehlt der Holzschnitt.

56) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1476. *Die heilige Veronica in Rom.*

Die heilige Veronica steht auf einem Balcon und zeigt das Schweisstuch dem Kaiser Vespasian, welcher mit drei Begleitern unten am Boden kniet. Das Schweisstuch ist viereckig, das darauf befindliche Antlitz ist in groben Linien gezeichnet und ohne Dornenkrone.

Hie hebt sich an den Anfang der newen ee vnnd das passional von ihesu vnd Marie leben. A. Sorg. Augsburg 1476.

57) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1476. *Die heilige Veronica in Rom.*

Eine Nachbildung von Nr. (56) steht in einer niederdeutschen Ausgabe desselben Buchs.

Hie heuet sik an de nye Ee vnd dat passional von Jhesus und Marien leuende, Lübeck 1478.

58) *Schrotblatt* älter wie das Jahr 1478. *Messe des heiligen Gregorius.*

Dieses Blatt ist in Bezug auf die Arbeit eines der vortrefflichsten seiner Art. Es wurde an der Innenseite des Einbands der lateinischen Bibel aus dem Jahre 1478 von A. Koberger angeklebt gefunden. Unter den Sinnbildern der Leidensgeschichte hängt über einem Altar, zur Linken des Kreuzes, ein Schweisstuch. Das auf demselben sichtbare Antlitz ist ohne Blutstropfen, Leidenszug und Dornenkrone. Es trägt die Züge des etwas gemilderten byzantinischen Typus, die Stirne ist hoch und spitz zulaufend durch die eigenthümliche Anordnung der Haare.

In der Huth-Bibliothek zu London. Im Huth-Katalog Bd. V. S. 1711 nachgebildet.

59) *Gemälde* aus dem Jahre 1479. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica in halb knieender Stellung hält das Schweisstuch. Nach Art einer architektonischen Verzierung steht auf der einen Seite desselben ein Engel mit dem Schwerte, auf der anderen Adam und Eva. Das Christusantlitz, welches von byzantinischem Typus ist, aber weder streng noch übernatürlich, sondern eher sanft und menschlich blickt, hat keine Dornenkrone, und ist ohne Leidenszug. Es fehlt der Glorienschein.

Hans Memling, im St. Johannes Spital zu Brügge.

Ein Seitenflügel vom Bilde der heiligen drei Könige.

60) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahr 1479. *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica kniet zu Christi Füssen. Der Heiland hält mit der rechten Hand eine Ecke des Schweisstuchs, dem sein Antlitz schon aufgedrückt ist.

Barthel Schön. Passions-Szenen Nr. 8. (Vgl. Bartsch Bd. VI. S. 69 No. 1—12).

61) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1480 (?) *Schweisstuch.*

Ein freihängendes weisses Tuch. Auf demselben ist der Christuskopf mit Dornenkrone und Blutstropfen dargestellt.

Beschrieben von Weigel und Zestermann, Nr. 200.

62) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1480 (?) *Schweisstuch.*

Das Schweisstuch hängt frei. Der Kopf trägt eine Dornenkrone.

Beschrieben von Weigel und Zestermann. Bd. I. S. 320.

63) und 63[a]) *Xylographischer Druck*, etwa aus dem Jahre 1480 (?) *Schweisstuch.*

Mit wenigen groben Strichen ist ein Christuskopf auf einem Tuche dargestellt, welches drei hohe Geistliche von einem erhöhten Platze aus einer Versammlung von Männern und Frauen vorzeigen. Der Kopf ist ohne Dornenkrone.

Ein ähnliches gleich rohes Bild findet sich in demselben Druck. Zwei Engel halten das Schweisstuch, auf dem ein Christuskopf von byzantinischem Typus, mit Antlitz und Nase von übermässiger Länge, mit einem paar Strichen hingeworfen ist. Darunter sind die päpstlichen Waffen dargestellt.

Beide Bilder befinden sich in dem Werk:

Mirabilia Romae Urbis.

Dieses merkwürdige xylographische Werk führt Panzer (Annalen, S. 43 — 46) unter obigem Titel an. Das Original trägt keine Aufschrift; auf der Kopie desselben, welche im britischen Museum aufbewahrt wird, stehen hinten auf dem Einband die Worte: *Beschreiben der Stadt Rom.* Der Text ist in deutscher Sprache und besteht aus xylographischen Reproduktionen einer schönen Handschrift. Das Werk hatte den Zweck deutschen Pilgern in Rom als historischer und

topographischer Führer zu dienen. Es beginnt mit einer Geschichte der Gründung von Rom, und führt durch die Zeit der Kaiser bis zur Regierung Konstantins und des Papstes Sylvester. Es folgt eine Beschreibung der sieben Hauptkirchen zu Rom, der eine Beschreibung kleinerer Kirchen hinzugefügt ist. Bei jeder Kirche steht ein Verzeichnis der in derselben bewahrten Reliquien und ein Bericht über den Ablass der durch das Anschauen dieser Reliquien erlangt wird.

Nachstehende Auszüge beziehen sich auf die Fronica in der Peterskirche: Die ander haubt kyche ist zu Sand peter munstẽ vnd leyt an einem perg der hayst vaticano .... Der sybend haubt altar ist sand Veronica da man das antlutz vnsers herren ihũ x̃pi zaiget vnd wann man das weyst so verdienen die romer VII M jar ablas, vnd die auss den castellen vmb VIII M jar ablas aler die vber das gepirg oder vber mere komen die v̄dien [verdienen] XII jar ablas als oft sie es sehen vnd so vil karren* vñ das dritteyl vergebung aller sund. (Vgl. S. 45—46 oben).

Es ist bemerkenswerth dass in dem Bericht über die in der Kirche *Sand silvester* bewahrten Reliquien kein Schweisstuch erwähnt wird, obwohl das Tuchbild [Vgl. Nr. 4ª], welches sich heutzutage dort befindet auf hohes Alter und grosse Heiligkeit Anspruch macht.

64) *Oelgemälde* etwa aus dem Jahre 1480? *Die Messe des heiligen Gregorius.*

Unter den Sinnbildern der Leidensgeschichte ist ein Schweisstuch dargestellt. Der darauf befindliche Kopf ist ohne Dornenkrone und hat keinen leidenden Zug.

Hans Memling. Ein Altarstück im Besitze des Herrn Habicht zu Cassel.

---

* karren = karen, *lat.* carena, quadragena, d. h. vierzigtägiges Fasten. Vergleiche:

XL dies in pane et aqua, quod carrinam vocant
Corpus Juris Canonici Lit. IV. Tit. IV. c. x.

Van desem nageschrieuen gebede verdient der mensche VII jaire afflais vnd VII karenen.
Handschriftliches Gebetbuch im Besitze des Verfassers.

Innocencius der vierte baibst myt dem namen hait gegeuen alle den de diss gebet sprehent XVIII jare afflais vnd XVIII karenen. *Dasselbe.*

65) *Miniaturbild* etwa aus dem Jahre 1480. *Schweisstuch.*

Eine überaus kleine Veronica hält mit ausgebreiteten Armen ein sehr grosses Schweisstuch.

In einer Handschrift 'Crucis Getide' (Utrecht) im Besitz des Herrn W. G. Loftie zu London.

66) *Miniaturbild* etwa aus dem Jahre 1480. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica angethan mit zartrosa-farbenem Kleide, weissem Kopftuch und schwarzem Schleier, hält mit ausgestreckten Händen die Fronica, auf der ein vorzüglich gemaltes Christusbild mit einer Dornenkrone dargestellt ist. Im Hintergrunde erblickt man eine hügelige Landschaft mit Städten in der Entfernung.

Flamändisches Andachts- und Gebetbuch *(Horae).* Handschrift Douce. 223. 7. v. In der bodleianischen Sammlung zu Oxford.

67) *Oelgemälde* aus der Zeit 1450—1500. *Schweisstuch.*

Das Schweisstuch wird von Engeln getragen. Das Gemälde ist auf einer Predella gemalt, welche ursprünglich einen Teil eines Altars bildete, in einer Seitenkapelle der Kirche zu Möschenfeld, bei Haar, in Bayern. Der Maler des Bildes hatte auf dem andern Seitenflügel eine Kreuztragung dargestellt, und sonst befanden sich noch in derselben Kirche mehrere Bilder von ihm, welche Scenen aus dem Leben der heiligen Ottilie zum Gegenstande haben.

Von einem unbekannten Meister der bayerisch-schwäbischen Schule. (Beschrieben in der zweiten Beilage der Allgemeinen Zeitung Nr. 142 vom 22. Mai 1884.)

68) *Holzschnitt* aus der Zeit 1450—1500. *Sinnbilder der Leidensgeschichte.*

Das Kreuz ist mit den Sinnbildern der Leidensgeschichte dargestellt. In der Mitte des Bildes stehen die Stange mit dem Schwamm und der Speer gekreuzt, das Schweisstuch hängt quer an denselben befestigt. Dem Christusantlitz fehlen Dornenkrone und Schmerzenszug.

Vormals in der königl. Sammlung zu Montbijou. (Beschrieben von W. Grimm, Kleinere Schriften, Bd. III. S. 161.)

69) *Miniaturbild* aus dem 15. Jahrhundert. *Weibliches Wesen an der Arbeit.*

Ein weibliches Wesen ist damit beschäftigt eine Statue der heiligen Jungfrau mit dem Kinde zu malen. Auf dem Tische steht ein Rahmen in dem ein Christuskopf ohne Dornenkrone und Leidenszug dargestellt ist.

Eine französische Handschrift. Facsimile in Labarte, *Histoire des Arts Industriels au Moyen Age...* Paris, 1864.

Die Nummern 70)—79) sind aus dem letzten Viertel des 15. Jhs.

70) *Miniaturbild.* *Kreuztragung.*

Christus trägt das Kreuz, Veronica kniet mit dem Schweisstuch zu seinen Füssen. Das auf dem Tuch dargestellte Antlitz ist das des kreuztragenden Heilands. Das Tuch ist von weisser Farbe, der Glorienschein ist golden und die grüne Dornenkrone ist mit Blutstropfen benetzt.

Ein handschriftliches Gebetbuch (*Horae*) im britischen Museum in holländischer Sprache. Handschrift Add. 15,525 Fol. 78.

71) *Miniaturbild.* *Veronica und die Jungfrau.*

Die heilige Veronica kniet vor der Jungfrau (welche sehr wohlbeleibt ist, auf der Erde sitzt oder vielmehr hockt) und zeigt das Schweisstuch vor. Hinter der Jungfrau steht der heilige Johannes, hinter der Veronica eine weibliche Gestalt. Das Schweisstuch ist weiss, der darauf stehende dichte Strahlenschein ist von goldener Färbung. Die Dornenkrone fehlt, aber das Gesicht ist blutbefleckt; es trägt den menschlichen Typus und einen leidenden Zug, die Augen sind geschlossen.

Ein handschriftliches Gebetbuch (*Horae*) in holländischer Sprache im britischen Museum. Handschrift Ad 20,729. Fol. 99^{b}.

72) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht und hält das weisse Tuch. Das auf diesem dargestellte Christusantlitz hat noch manches vom byzantinischen Typus, ist aber in der Form rundlich. Das Haar ist goldfarben, der Bart zweigeteilt. Es fehlt die Dornenkrone, doch Blutstropfen sind dargestellt, und obwohl

der Leidenszug nicht stark betont ist, ist der Ausdruck des Gesichtes der eines Toten.

Ein handschriftl. deutsches Gebetbuch *(Horae)* im britischen Museum. Handschrift Ad 15,702 Fol. 191.

73) *Kupferstich.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica mit dem Schweisstuch ist auf einem Blatte mit Christus im Olivengarten dargestellt. Das Blatt wird dem Israhel von Mechenen zugeschrieben.

Es befindet sich im britischen Museum kein Abdruck von diesem Stücke. (Vgl. Bartsch, Bd. VI. S. 301. Nr. 64.)

74) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Inmitten einer Landschaft steht die heilige Veronica mit dem Schweisstuch. Der auf demselben dargestellte Christuskopf hat Bart und Haar von goldener Farbe. Es fehlen Dornenkrone und Leidenszug. Der Strahlenschein ist in Kreuzesform.

Handschriftliche Gebete am Ende eines flamändischen Psalteriums im britischen Museum. Handschrift Harleian 5764. Fol. 97.

75) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält ein weisses Tuch. Der Christuskopf steht in einem kreuzförmigen Strahlenschein, das Haar ist goldfarben. Der Gesichtsausdruck des Heilands ist menschlich und ein wenig leidend. Die Dornenkrone fehlt, aber Blutstropfen stehen auf der Stirne.

Handschriftl. französisches Gebetbuch (*Horae*) im britischen Museum. Egerton 1068, Fol. 77.

76) *Holzschnitt.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht zwischen den Heiligen Petrus und Paulus und hält das Schweisstuch. Das auf diesem dargestellte Antlitz ist ohne Dornenkrone, Blutstropfen und Leidenszug. Der Typus desselben ist byzantinisch aber gemildert. Der Holzschnitt selbst ist sehr klein. Er rührt von Israhel van Mechenen her.

Die im Print Room des britischen Museums aufbewahrte Kopie dieses Bildes, ist leider am Rande

stark abgeschnitten. (Vgl. Bartsch, Bd. VI. S. 260. Nr. 152 (6).

77) *Holzschnitt.* *Kreuztragung.*

Christus hält die eine Ecke des Schweisstuches, die knieende Veronica hält die andere. Der Christuskopf auf dem Tuche ist von byzantinischem Typus ohne Glorienschein und Dornenkrone. Der Ausdruck ist weder vermenschlicht noch verklärt.

Passionsbild von Martin Schöngauer. Ein Exemplar befindet sich im Print Room des britischen Museums. (Vgl. Bartsch, Bd. VI. S. 126. Nr. 16.)

78) *Kupferstich.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält mit beiden Händen das Schweisstuch. Auf diesem steht das Christusantlitz ohne Dornenkrone und Leidenszug. Der Typus ist byzantinisch aber gemildert. Das Haupt der Heiligen und das des Heilands sind beide ohne Glorienschein. Siehe Tafel XII.

Gestochen von Martin Schöngauer. Ein Exemplar des Bildes ist im Print Room des britischen Museums. (Vgl. Bartsch Bd. VI. S. 149. Nr. 66.)

Eine Kopie dieses Bildes von einem unbekannten Meister führt Bartsch an. Bd. VI. S. 173. Nr. 13.

79) *Übermalter Holzschnitt.* *Schweisstuch.*

Ein rotes Schweisstuch hängt an einer Stange. Das Christusantlitz ist ohne Schnurrbart und hat einen nur spärlichen Backenbart. Das volle Gesicht ist in der Form rund. Die Dornenkrone ist aus zwei Dornenzweigen zusammengedreht, Blutstropfen sind auch dargestellt.

Beschrieben von Weigel u. Zestermann. Nr. 208.

80) *Holzschnitt*, etwa aus dem Jahre 1484. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht auf einem Mosaikfussboden in einer Kapelle mit Fenstern rechts und links und hält das Schweisstuch. Das hierauf dargestellte Christusantlitz ist von gemildertem byzantinischen Typus ohne Leidenszug und Blutstropfen. Der Strahlenschein ist dreigeteilt. Das Bild ist einem Gemälde des Roger van der Weyden nachgebildet.

Devote Ghetiden, bei *G. Leeu, Antwerpen,* etwa 1484.
Devote Ghetiden, Collacie Broeder, Gouda 1496.
(Nachgebildet in *Magazine of Art.* Vgl. Conway, *Woodcutters of the Netherlands.* II. Sect. 9. 2. 65.

81) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1488. *Schweisstuch.* Dieses ist eine Nachbildung von Nr. 80.

Spiegel der volcomenheijt, bei *G. Leeu, Antwerpen,* 1488.
Horarium Trajectense, bei *Liesveldt, Antwerpen,* 1495.
Vgl. Conway *a. a. O.* II. Sect. 9. 3. Nr. 70.

82) *Steinbild* etwa aus dem Jahre 1488. *Kreuztragung.* Christus bricht unter der Last des Kreuzes zusammen, Veronica steht am Eingang ihres Hauses vor ihm und hält mit ihrer einen Hand das Schweisstuch, welches Christus ebenfalls mit einer Hand gefasst hat. Der Christuskopf auf dem Schweisstuch ist dornengekrönt und leidensvoll.

[Hier hat Cristus sein heiligs Angesicht der heiligen Fraw Veronica auf iren Slayr gedruckt vor irem Haws Vc Sryt von Pilatus Haws.]

Adam Krafft, Stationen. Nürnberg. Nr. 4.

83) *Miniaturbild*, etwa aus dem Jahre 1490. *Die heilige Veronica und der Kaiser.*

Die heilige Veronica kniet auf einer Terrasse und hält die Fronica ausgebreitet vor sich. Ihre Kleidung besteht aus einem olivengrünen Gewande und einem weissen Turban. Auf der rechten Seite des Bildes kniet der kranke Kaiser mit gefalteten Händen. Neben ihm am Boden liegt ein Hut mit einer Krone, durch einen Thoreingang hinter ihm sieht man die Kaiserin mit Gefolge nahen. Ein Edelknabe mit Speer und Mütze kommt zur Linken hinter Veronica die Treppe herauf.

Flamändische Handschrift aus Brügge, Douce Handschrift 112 in der bodleianischen Sammlung zu Oxford.

84) *Holzschnitt*, etwa aus dem Jahre 1490? *Schweisstuch.*

Auf gelbem Grund ist ein weisses Tuch dargestellt. Der Christuskopf auf demselben trägt eine Dornenkrone; die Stirne ist verwundet und Blutstropfen fliessen über dieselbe herab.

Beschrieben von Weigel u. Zestermann. Nr. 219.

85) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1491. *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica hält dem kreuztragenden Christus das Schweisstuch vor. Während der Heiland auf dem Kopfe eine Dornenkrone hat, ist das auf dem Tuche dargestellte Antlitz sonderbarer Weise ohne Dornenkrone.

Michael Wolgemut, *Der Schatzbehalter, Nürnberg,* 1491. Fig. 81.

86) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1493. *Schweisstuch.*

Ein Kniestück der Veronica. Diese hält mit beiden Händen das Schweisstuch, auf dem ein Christuskopf mit Dornenkrone in einem kreuzförmigen Strahlenschein dargestellt ist. Das Antlitz hat einen leidenden Zug, ist in der Auffassung menschlich, hat aber etwas Gemeines. Siehe Tafel XIII.

Michael Wolgemut, *Das Buch der Croniken, Nürnberg,* 1493. (Fol. XCVII).

87) *Gemälde* aus dem Jahre 1496. *Schweisstuch.*

Zwei weissgekleidete Engel mit roten Flügeln halten das Schweisstuch. Das auf diesem dargestellte Christusantlitz ist über Lebensgrösse, trägt eine Dornenkrone und hat einen schmerzensvollen Zug. Der Typus des Gesichts ist immer noch byzantinisch.

Bartholomäus Zeitblom, Nr. 606 A in der berliner Gallerie. (Vgl. Waagen, *Handbuch der Geschichte der Malerei.* Bd. II. S. 187.)

88) *Holzschnitt* aus der Zeit 1496—1506. *Schweisstuch.*

Dieser steht auf dem Titelblatt zu: *Ein lied von der Fronica wie sie von Jerusalem gen Rom ist kummen. In dem brieff don des Regenbogens.* Eine Schrift in 8vo von 24 Seiten, welche weder Datum, noch Namen des Herausgebers und des Ortes an dem sie erschienen ist, trägt, welche aber wahrscheinlich bei *W. Huber* zu Nürnberg erschien.

89) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1497. *Schweisstuch.*

Auf dem Titelblatt zu der Schrift: *Die Fronica in dem brieff don. Gedruckt vnd vollendt tzu Nürnberg von peter wagner.* (Im XCVII Jar.)

90) *Holzschnitt* aus dem Jahr 1498. *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica ist im Begriff das Schweisstuch dem Antlitz Christi aufzudrücken.

In der Schrift: *Aureuz iubilariuz seu septena || dm̃ce roseepassionis cū exerci || tio compassionis vginis Marie* (Cöln, 1498. Fol. C. ii).

91) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahr 1498. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält das Schweisstuch, auf dem Christi Antlitz ohne Dornenkrone und Leidenszug dargestellt ist.

Anfangsbuchstabe eines holländischen Druckers. (Nachgebildet in Holltrop, *Monumenta.* Tafel 119, (11). a^2.

92) *Oelgemälde* aus dem Jahr 1499. *Schweisstuch.*

Das Passionsbild Nr. 4 hat die heilige Veronica mit dem Schweisstuch zum Gegenstande, während Nr. 3 die Kreuztragung zur Darstellung bringt.

Passionsscenen von Hans Holbein dem Aelteren in der augsburger Gallerie, Nr. 87.

93) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1500. *Schweisstuch.*

Ein kleiner Holzschnitt auf dem Veronica dargestellt ist, wie sie das Schweisstuch hält. Das Christusbild trägt eine Dornenkrone.

In *Hortulus Anime* bei *Grüniger in Strassburg*, 1500. Fol. CLXX. (Vgl. Nr. 117 — 121 und Nachtrag Nr. 113^b).

94) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1500. *Kreuztragung.*

Christus hält mit der rechten Hand das Schweisstuch, auf dem sein Antlitz abgedrückt ist, und reicht es der knieenden Veronica hin.

Passionsbild von dem Meister W — vielleicht Wenzel von Olmütz. Es ist keine Kopie hiervon im britischen Museum. Vgl. Bartsch, Bd. VI. S. 323. Nr. 11.

95) *Wandteppich* etwa aus dem Jahre 1500. *Kreüzigung.*

Die heilige Veronica, welche mit einem Gewand in italienischer Art bekleidet ist, hält mit beiden Händen eine Schnur, an der ein durchsichtiges Schweisstuch hängt. Das Christusbild ist im Ausdruck ernst, Dornenkrone und Leidens-

zug fehlen. Der Gesichtstypus ist gemildert byzantinisch. Die Heilige steht zur Linken unter dem Kreuze.

Flamändische Tapete unter italienischem Einfluss gewirkt, gegenwärtig in Madrid. Nr. 490.

96) *Miniaturbild* etwa aus dem Jahre 1500? *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht und hält das Schweisstuch, auf dem ein schmerzentstelltes Antlitz ohne Blutstropfen und Dornenkrone dargestellt ist. Das Bild, in grober Art in Braun gemalt, ist vielleicht die Nachbildung eines Holzschnittes.

Im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge. Französisches Gebetbuch (*Horae*) 6. F. 1 (Searle 81).

97) *Gemälde* aus der Zeit 1480—1519. *Christuskopf.*

Aus weissem Marmor ist der Christuskopf ohne Dornenkrone, Blutstropfen und Leidenszug dargestellt. Ich glaube, dass dieses Bild nur durch die Überlieferung in Beziehung zur Veronica-Legende gebracht worden ist, und ursprünglich nichts mit dieser gemein hatte.

Leonardo da Vinci in Antwerpen.

98) *Oelgemälde* aus der Zeit 1480—1524. *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica kniet vor Christus mit dem Schweisstuch, sie hält die eine, Christus die andere Ecke desselben.

In der augsburger Gallerie, Nr. 77, von einem augsburger Meister aus der Zeit des ältern Holbein.

99) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1500. *Christuskopf.*

Dieser stellt einen Christuskopf dar und bildet das Titelblatt zu der Schrift: *Das Angesicht des Herrn*, bei Sporer in Erfurt, *1500.* Hain 1103.

100) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1500. *Schweisstuch.*

Die Heiligen Petrus und Paulus halten das Schweisstuch, auf dem der Christuskopf mit grüner Dornenkrone, aber ohne Leidenszug, dargestellt ist. Der Typus des Antlitzes ist byzantinisch.

Vormals in der königl. Sammlung zu Montbijou. Beschrieben von W. Grimm, *a. a. O.* Bd. III. S. 162—3.

101) *Oelgemälde*, etwa aus dem Jahre 1500. *Schweisstuch.*
Der Christuskopf trägt eine Dornenkrone, ist aber ohne Schmerzenszug.

Von einem unbekannten Meister in einer Seitenkapelle der Domkirche von Gelnhausen.

Für Nummern 101[b] bis 101[d] siehe Nachtrag.

Auf einer beträchtlichen Anzahl von Stichen, welche die Messe des heiligen Gregorius und die Arma Crucifixi zum Gegenstande haben, und in die Zeit 1480—1500 gehören, ist das Schweisstuch dargestellt. Vier von diesen Bildern gingen aus der Druckerei von Caxton hervor und sind oben S. 73 besprochen, andere sind von Weigel und Zestermann nachgebildet und beschrieben worden. In den meisten Fällen ist auf diesen Bildern der Massstab des Christuskopfes so klein, dass sich über den Typus desselben wenig sagen lässt.

102) *Miniaturbild*, etwa aus dem Jahre 1500. *Kreuztragung.*

In den Rand eines Miniaturbildes, welches den Salvator Mundi darstellt, ist ein noch kleineres Bild von der Kreuztragung mit der heiligen Veronica hineingemalt.

Aus der Schule des Gerard David. Handschrift auf der münchener Hofbibliothek. 41 Fol. 7 v.

Die Nummern 103—111 sind aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Für Nr. 103[b] siehe Nachtrag.

103) *Holzschnitt.* *Schweisstuch.*

Inmitten einer Landschaft, welche von einem Rande im Renaissance-Stil umrahmt ist, steht die heil. Veronica und hält mit beiden Händen das Schweisstuch. Der auf diesem dargestellte Christuskopf trägt eine Dornenkrone, ist aber ohne Blutstropfen. Ein gewisser Leidenszug ist zu bemerken.

Unter dem Bilde stehen die Worte:

Oratio ante faciem Christi discenda alias ante Veronicam
Salve sancta facies nostri redẽptoris.

Von Erhard Schön. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 480. Nr. 31.)

104) *Kupferstich.* *Schweisstuch.*

Ein Engel schwingt das Schweisstuch in der Luft, unten erblickt man vier andere Engel, welche die Sinnbilder der Leidensgeschichte tragen. Der Christuskopf ist mit wenigen Strichen angedeutet, die Dornenkrone ist sehr undeutlich. Das Ganze ist eine eigenthümliche und in ihrer Art vielleicht einzige Auffassung des Schweisstuches.

Gestochen von Albrecht Dürer. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 48. Nr. 26.)

105) *Oelgemälde.* *Kreuzigung.*

Unter den Zuschauern bei der Kreuzigung steht die heilige Veronica mit dem Schweisstuch. Der darauf dargestellte Christuskopf trägt eine Dornenkrone, hat aber keinen leidenden Zug.

Aus der westfälischen Malerschule (?) in der Gallerie zu Berlin. (Beschrieben von W. Grimm, *Kleinere Schriften.* Bd. III. S. 162.)

106) *Holzschnitt.* Schweisstuch.

Das Schweisstuch wird von der heiligen Veronica gehalten, welche in einer architektonisch verzierten Ecke steht. Dieser Holzschnitt scheint derselbe zu sein, der in der *Via Felicitatis* (Vgl. Nr. 131) enthalten ist, doch habe ich den ersteren nicht zu Gesichte bekommen.

Von Hans Scheifelin. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 257. Nr. 40.)

107) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht in einer Landschaft und hält ein weisses Tuch. Der hierauf dargestellte Christuskopf hat etwas besonders Menschliches, ist aber dabei im Ausdruck gemein. Der Strahlenschein ist kreuzförmig. Eine vergoldete Dornenkrone ist dargestellt, doch ist der Gesichtsausdruck wenig schmerzensvoll.

Aus einem französischen Gebetbuch (*Horae*) im britischen Museum. Handschrift Sloane 2418. Fol. 131.

108) *Schmucksache.* *Schweisstuch.*

Kleinod, Halsschmuck aus vergoldetem Silber, welcher an eine Kette befestigt ist. Die heilige Veronica trägt ein Kleid aus rother Emaille, Schleier und Schweisstuch

sind silberfarben. Der Christuskopf hat goldenes Haar, Leidenszug und Dornenkrone fehlen. Die Auffassung klingt an den Zeustypus an, und erinnert an die Auffassung von Dürer und von Schäufelin.

Das Kleinod befand sich früher im Besitz des Herrn K. Becker, und ist in Hefner-Alteneck: *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften* abgebildet. 2te Ausgabe. Bd. VII. Tafel 462. B.

108)[b] *Schmucksache.* *Schweisstuch.*

Kleinod an einer Kette aus Silber und vergoldetem Silber. Auf dem Anhängsel ist ein Veronicabild emaillirt. Die heilige Veronica in blauem Gewande trägt ein Tuch, auf dem ein Christuskopf von ähnlicher Auffassung wie 108[a]) dargestellt ist. Der Leidenszug fehlt, nicht aber die Dornenkrone, die von der siegreichen Art ist.

Das Kleinod ist im Besitz des Herrn von Hefner-Alteneck und ist ebenfalls in seinem Werk (Bd. VII. Tafel 462. E.) abgebildet.

[Beide Kleinodien scheinen aus der Werkstatt eines nürnberger oder augsburger Goldschmieds hervorgegangen zu sein, und zwar ist das in 108)[b], angeführte von ähnlicher Auffassung wie 108)[a] doch weniger ausgeführt. Beide sind jedenfalls unter dem Einfluss von Dürer und seiner Schule angefertigt worden.

Die Anwendung der Fronica als Kleiderverzierung habe ich weiter oben erwähnt. Vgl. S. 43.]

Die nachfolgenden drei Kupferstiche gehörten ursprünglich mit vielen anderen in ein handschriftliches niederdeutsches Gebetbuch. Dasselbe ist von Dr. A. Andresen in dem Aufsatz *Beiträge zur älteren niederdeutschen Kupferstichkunde* beschrieben worden, der im *Archiv für die zeichnenden Künste,* 14. Jahrgang, Leipzig 1868, erschien. Von der Handschrift, die zu irgend einer Zeit in Stücke geschnitten worden ist, hat die Mehrzahl der Illustrationen ihren Weg in das britische Museum gefunden, aber die zahlreichen Rufe und Gebete, welche in der Handschrift standen, sind verloren gegangen. Nach den wenigen Sätzen zu urteilen, welche auf der Rückseite einzelner Stiche erhalten sind, scheint mir der Dialekt derselben an-

zudeuten, dass das Buch aus der Gegend zwischen Köln und Münster stammt. Dr. Andresen ist der Ansicht, dass die Handschrift in Lüttich verfasst wurde.

109)[a] *Kupferstich* aus dem ersten Viertel des 16. Jahrh. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht zwischen Petrus und Paulus und hält das Tuch. Sie trägt die schwere hängende Kleidung, die dem Anfang des 16. Jahrhunderts eigentümlich ist; auf dem Tuch, das sie hält, steht das Christusantlitz in einem kreisförmigen Glorienschein, der mit drei Kreuzesspitzen versehen ist. Das Antlitz ist ohne Leidenszug, Dornenkrone und Blutstropfen. Es hat einen menschlichen Ausdruck, ist aber nicht fein ausgeführt. Vgl. Nr. 20.

Der Verfertiger desselben ist unbekannt. (Es bildet Nr. 24 im Verzeichnis von Andresen. S. 8.)

109)[b] *Kupferstich* aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhs. *Schweisstuch.*

Petrus steht links mit dem Himmelsschlüssel, Paulus rechts mit dem Schwert, beide fassen je mit der rechten Hand das Schweisstuch. Auf diesem ist ein durchaus menschlicher Christuskopf sichtbar, ohne Blutstropfen, Leidenszug und Dornenkrone. Das Antlitz ist von grosser Schönheit.

Dem Meister M zugeschrieben. (Andresen Nr. 109 S. 33 und Passavant Bd. III. S. 89. Nr. 3.) Siehe Tafel XIV.

109[c] *Kupferstich* aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhs. *Schweisstuch.*

Die Heiligen Petrus und Paulus halten gerade wie in Nr. 109[b] das Schweisstuch, auf dem der Christuskopf in der menschlichen Auffassung, aber ohne die Schönheit von Nr. 109[b] dargestellt ist. Eine schwere Dornenkrone ruht auf der Stirne und die Marter ist angedeutet.

Meister M. (Andresen Nr. 112, S. 34. Das Blatt ist nicht von Passavant beschrieben. Vgl. Bd. III. S. 88.)

110) *Miniaturbild.* *Kreuztragung.*

Dieses Bild steht in der Randverzierung eines grössern Bildes, welches ebenfalls die Kreuztragung zum Gegenstande hat. Die heilige Veronica kniet vor Christus und hält ihm

das Schweisstuch hin. Christus ist unter der Last des Kreuzes gebeugt. Das Antlitz ist auf dem Tuche nicht sichtbar, da die Heilige dem Zuschauer den Rücken kehrt.

Flamändisches Gebetbuch (*Horae*) im britischen Museum. Handschrift Add. 24,098 (Titelblatt.)

111) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht in einem blauen Gewande und hält das weisse Schweisstuch. Der auf demselben sichtbare Christuskopf hat einen braunen Bart und braune Haare, er steht in einem kreuzförmigen Strahlenschein. Obgleich das Bild den byzantinischen Typus ganz verloren hat, erblickt man auf demselben weder Schmerzenszug, Dornenkrone, noch Blutstropfen.

Französisches Gebetbuch (*Horae*), eine Handschrift im britischen Museum. Handschrift Add. 28,785. Fol. 178^{b}.

112) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1502. *Kreuztragung.*

Christus bricht unter der Last des Kreuzes zusammen und die knieende Veronica hält ihm mit beiden Händen das Schweisstuch hin, auf dem noch kein Abdruck des Christusantlitzes sichtbar ist.

Albrecht Dürer, die kleinere Passion Nr. 22. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 119. Nr. 37.)

113) *Zeichnung* aus dem Jahre 1503. *Christusbild.*

Das Antlitz des toten (?) Heilands ist mit einer Dornenkrone und mit einem tief schmerzlichen Zug dargestellt. Die Augen sind geschlossen, der Mund steht offen. Diese Zeichnung machte Dürer während er krank war nach seiner eigenen Ähnlichkeit (Vgl. Thausing, Albrecht Dürer, S. 243), vielleicht ohne die Absicht sie für ein Schweisstuch zu verwenden.

Albrecht Dürer, Kreide-Zeichnung im Print Room des britischen Museums.

Für Nr. 113^{b}) siehe Nachtrag.

114) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1505. *Schweisstuch.*

Das Schweisstuch hängt an den beiden oberen Ecken befestigt; es hat verzierte Ränder rechts und links. Die Dornenkrone ist dargestellt aber keine Blutstropfen, und das

Antlitz trägt wohl einen leidenden, aber keinen verzerrten Zug. Es ist menschlich in der Auffassung, und ohne Anklang an den byzantinischen Typus. Es erinnert an die zeusähnliche Auffassung, welche Dürer zuerst im Christusbilde zur Darstellung brachte. Der Holzschnitt ist sehr beachtenswert, besonders im Vergleich zu den übrigen desselben Buches.

Der beschlossen gart des Rosenkrãtz Marie von U. Pinder, Nürnberg 1505 [wahrscheinlich bei Hölzel im Druck erschienen, mehrere von den Holzschnitten rühren jedenfalls von Hans Scheifelin her].

115) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1507. *Kreuztragung.* Die heilige Veronica kniet mit dem Schweisstuch, auf dem noch kein Abdruck stattgefunden hat, zu Füssen des strauchelnden Christus.

Hans Scheifelin. (Entweder ist dies die Nachbildung eines Holzschnittes von Albrecht Dürer oder Dürer hat in seiner grossen Passion diesen Holzschnitt kopiert.) *Speculum de passione domini nostri Ihesu christo Dr. Uldaricus Pinder, Nürnberg, MCCCCCVII.* Fol. XLIX[a].

Eine zweite Ausgabe desselben Buches, bei Peypus 1519 erschienen, enthält denselben Holzschnitt.

116) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1507. *Christuskopf.* Das Schweisstuch hängt frei. Das auf demselben dargestellte Christusantlitz hat einen Leidenszug, Dornenkrone und Blutstropfen.

Vade mecum. Missale Itinerantium seu Misse Peculiares valde deuote. Impressum Numberge per Hieronymum Höltzel. Anno domini 1507. [Fol. D. vii. Der Holzschnitt steht am untern Rande des Blattes neben dem Gebete *Domine iesu christe fili dei*, welches der Priester bei der Messe hersagte.]

117) bis 121) *Holzschnitte* aus der Zeit 1507—1512. *Schweisstuch.*

Die nachstehenden Ausgaben des Hortulus Animae enthalten Holzschnitte auf denen die heilige Veronica dargestellt ist wie sie das Schweisstuch hält. Ich habe dieselben nicht zu Gesichte bekommen. Vgl. Nr. 93) und Nachtrag Nr. 113[b]).

117) bei J. Knoblauch, Strassburg. 1507.
118) „ „ „ „ 1509.
119) „ M. Flach „ 1510.
120) „ „ „ „ 1511 (Holzschnitt von Hans Baldung Grün).
121) „ „ „ „ 1512 (der Holzschnitt von 120) ist hier wiederholt.)

122) *Kupferstich* aus dem Jahre 1510. *Schweisstuch.* Die heilige Veronica hält das Schweisstuch mit beiden Händen. Der edle zeusähnliche Christuskopf ist von idealer Schönheit. Eine schwere Dornenkrone und Blutstropfen sind dargestellt, der leidende Zug fehlt beinahe. Siehe Tafel XIX.

Albrecht Dürer. Im Print Room des britischen Museums ist eine Kopie auf Pergament von A. Petrak. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 80. Nr. 64.)

123) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1510. *Schweisstuch.* Die Darstellung eines von einem Engel gehaltenen Schweisstuches steht auf dem Titelblatt eines Abdrucks der Schrift: *Ein Lied von der Fronica* u. s. w. bei Wolfgang Huber in Nürnberg, 1510. Eine andere Ausgabe ist aus dem Jahre 1512 vorhanden.

124) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1510. *Rosenkranz.* Über einem Rosenkranz-Bilde ist ein Schweisstuch dargestellt, welches frei hängt. Der Christuskopf ist ohne Dornenkrone, die Verhältnisse des Bildes sind sehr klein.

Vade Mecum. W. Huber. Nürnberg 1510. (Fol. XLIX*.) Dieser Holzschnitt nimmt die letzte Seite eines Buches ein, welches ein Abdruck von dem Nr. 116 erwähnten ist.

125) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1510. *Schweisstuch.* Zwei Engel halten das Schweisstuch auf dem in kreuzförmigem Strahlenschein der Christuskopf sichtbar ist. Die Dornenkrone und der Leidenszug sind dargestellt, nicht aber die Blutstropfen. Das Antlitz hat eine unregelmässige Form und manches von der byzantinischen Auffassungsweise. Es zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Nr. 116.

Der Holzschnitt steht auf Fol. D. vii des Nr. 124 er-

erwähnten Abdrucks des *Vade mecum* von Huber. Der Holzschnitt steht an gleicher Stelle wie der in Nr. 116.

Wahrscheinlich waren die Nr. 116 und 124 angeführten Holzschnitte ursprünglich zu Titelblättern einer Ausgabe des *Liedes von der Fronica* bestimmt.

126) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1510. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht zwischen den Heiligen Petrus und Paulus und hält das Schweisstuch. Der Christuskopf, der von menschlicher Auffassung ist, trägt eine schwere Dornenkrone, der Leidenszug ist leise angedeutet.

Albrecht Dürer. Die kleine Passion. Nr. 23. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 119. Nr. 38.

127) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1510. *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica kniet zu Füssen des strauchelnden Heilands und hält das Schweisstuch hin, auf dem Christi Antlitz noch nicht abgedrückt worden ist. (Vgl. Nr. 115.)

Albrecht Dürer. Die grosse Passion. Nr. 7. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 117. Nr. 10.)

128) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1511. *Die Messe des heiligen Gregorius.*

Das Schweisstuch hängt vor dem heiligen Gregorius auf dem Altar. Die Ausführung des Bildes ist unklar, der Christuskopf scheint ohne Dornenkrone zu sein.

Albrecht Dürer. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. Nr. 123.)

129) *Kupferstich* aus dem Jahre 1512. *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica kniet vor Christus und hält das Schweisstuch so, dass nur die Rückseite desselben, also kein Antlitz sichtbar ist.

Albrecht Dürer. Kupferstiche der Passion. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 37. Nr. 12.)

130) *Kupferstich* aus dem Jahre 1513. *Schweisstuch.*

Zwei Engel in schwerer Gewandung halten das Schweisstuch, und zwar hält es der Engel auf der linken Seite des Stiches mit beiden Händen, der Engel zur rechten nur mit der rechten Hand. Der Christuskopf ist besonders kraftvoll, mit schwerer Dornenkrone und Blutstropfen. Die Züge

sind die eines traurigen nicht schmerzensvollen Menschenantlitzes.

Albrecht Dürer. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 47. Nr. 25.)

131) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1513. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält das Schweisstuch, auf dem der Christuskopf mit schwerer Dornenkrone, aber ohne Blutstropfen, dargestellt ist. Das Antlitz hat alles Starre verloren und ist in der Auffassungsweise menschlich, doch trägt es die Dornenkrone mit einer mehr göttlichen als menschlichen Würde.

Hans Scheifelin in dem deutschen Gebetbuch: *Via Felicitatis*, bei Schönberger in Augsburg, *1513.*

132) *Oelgemälde* aus dem Jahre 1513. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält auf dem Tuch das Christusantlitz. Dieses hat eine Dornenkrone, aber keinen schmerzlichen Zug. Die Fleischfarbe ist beinahe schwarz.

Gaudenzio Ferrari, Frati, Varallo.

133) *Kupferstich* etwa aus dem Jahre 1514. *Schweisstuch.*

Zwei Engel halten das Schweisstuch, der zur Linken hält ebenfalls ein Kreuz, der zur Rechten den Schandpfahl; ein dritter Engel sitzt unten. Der Christuskopf steht in einem kreuzförmigen Glorienschein, Dornenkrone und Schmerzenszug sind nicht dargestellt. Die Züge des Antlitzes, welches von der alten Auffassungsweise ist, sind etwas abstossend. Das Haar hängt lang herunter, der Bart ist ungeteilt. Dieser Stich ist ein sonderbares Beispiel von der Beharrlichkeit des alten Typus. Siehe Tafel XV.

Daniel Hopfer. (Vgl. Bartsch, Bd. VIII. S. 476. Nr. 16.)

134) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1515 (?). *Schweisstuch.*

a) Der dornengekrönte Christuskopf ist auf einem freihängenden Tuch dargestellt. Manchmal stehen am Rand entlang die Worte (vgl. oben S. 22):

Salve sancta facies nostri redemptoris.

b) Derselbe Holzschnitt ist ebenfalls vorhanden mit hinzugefügtem Kniestück der heiligen Veronica, die das Tuch hält.

Hans Burgkmair. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 207. Nr. 22.)

135)[a] *Holzschnitt* aus dem Jahre 1515. *Schweisstuch.*

Zur linken des Holzschnittes steht Petrus, zur rechten Paulus; beide halten das Schweisstuch, der erstere mit der rechten, der letztere mit der linken Hand. In der linken Hand trägt Petrus den Himmelsschlüssel, Paulus in der rechten das Schwert. Auf einer Rolle zwischen beiden stehen die Buchstaben P. V. Der auf dem Tuch sichtbare Christuskopf ist von einem Strahlenschein umgeben, das Haar hängt lang herunter. Die Auffassung ist menschlich, aus der Übergangszeit, denn es fehlen Dornenkrone und Blutstropfen, und der Leidenszug ist kaum angedeutet.

Der Holzschnitt ist ein überaus vortreffliches Beispiel französischer Kleinornamentik aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Er steht als Titelblatt auf nachstehenden, in Lyon erschienenen Werken:

Sermones Quadragesimales de peregrinatione generis humani .... a Johañe Reynardi .... feliciter Lugduni per venerabilem Stephanum Baland. Expensis vero .... Symonis Vincentii. Sept. 18, 1515. 8vo.

Sermones Quadragesimales de infirmitatibus generis humani ..... a Johañe Reynardi .... u. s. w. Oct. 6. 1515. 8vo.

Diese *sub anno* von Panzer angeführten Werke sind die einzigen und in sehr wenig Exemplaren vorhandenen Ausgaben der Sermones von Reynardus. Von beiden Werken befinden sich Exemplare auf der Universitäts-Bibliothek zu Cambridge.

135)[b] *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1515. *Schweisstuch oder Christuskopf.*

Ein übergrosser Christuskopf, dem manchmal das Schweisstuch als Umrahmung hinzugefügt ist. Das Antlitz trägt eine Dornenkrone und hat schmerzerfüllte Züge, doch drücken diese eher bewusste Selbstaufopferung als Todesangst aus. Der Typus ist sehr vermenschlicht.

Albrecht Dürer. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. Anhang Nr. 26 u. 27.)

136) *Miniaturbild* aus der Zeit 1514—1523. *Schweisstuch.*

In der architektonischen Randverzierung eines Miniaturbildes, welches den Kampf des heiligen Georg mit dem

Drachen zum Gegenstande hat, steht auf der rechten Seite die heilige Veronica mit einem grossen weissen Schweisstuch, auf dem der Christuskopf mit zwei zusammengedrehten Dornenzweigen als Krone sichtbar ist. Das Antlitz ist menschenähnlich und ohne Anklang an den byzantinischen Typus, hat aber auch keine Zeusähnlichkeit. In der Form ist es rund und etwas streng.

Handschriftliches Gebetbuch (*Horae*) des Albrecht v. Brandenburg auf der Bibliothek zu Cassel.

137) *Zeichnung* aus dem Jahre 1515. *Schweisstuch.*

Zwei Engel halten das Schweisstuch auf einer Zeichnung, welche in der Auffassung mit dem Stich des Jahres 1513 Ähnlichkeit hat. Die Dornenkrone und Blutstropfen sind dargestellt, das Antlitz ist menschenähnlich, aber eine übermenschliche Kraft scheint über den Todeskampf den Sieg davongetragen zu haben.

Albrecht Dürer, Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (Fol. 44). Nachgebildet von F. X. Stoeger. München, 1850.

138) *Kupferstich* aus dem Jahre 1515. *Kreuztragung.*

Auf der rechten Seite des Bildes kniet Veronica vor Christus, welcher das Kreuz trägt. Das Schweisstuch ist ohne Christusbild.

Lukas van Leyden. Aus dem Jahre 1521 ist ein ähnlicher Stich vorhanden. (Bartsch, Bd. VII. S. 366. Nr. 51 u. S. 379, Nr. 72.

139) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1516. *Schweisstuch.*

Ein kleiner Holzschnitt, welcher die heilige Veronica darstellt, wie sie das Tuch mit einem dornengekrönten Christuskopf hält, findet sich im

Ortulus Anime to dude (Fol. CXXVI), Leipzig, bei Conrad Kacheloffen, 1516.

140) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1516. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält das Schweisstuch. Der Holzschnitt ist dem desselben Künstlers aus dem Jahre 1517 gleich (vgl. Nr. 141).

Hans Springinklee in *Hortulus Animae* (Deutsch) bei Johann Stücks, Nürnberg 1516. *Hortulus Animae* (Lateinisch) bei Johann Clein, Lyons 1516.

141) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1517. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica steht in einer Landschaft und hält das Schweisstuch. Das auf diesem sichtbare Christusantlitz ist dornengekrönt, und hat viel Ähnlichkeit mit dem von Scheifelin aus demselben Jahr (vgl. Nr. 142).

Hans Springinklee in *Hortulus Animae* bei J. Clein, Lyons 1517.

142) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1517. *Christuskopf.*

In einem Strahlenschein steht ohne Schweisstuch der Christuskopf mit einer Dornenkrone. Das Antlitz hat die ernsten wo nicht schmerzentstellten Züge des menschlichen Typus. Ein ausgezeichneter Holzschnitt. Siehe Tafel XVI.

Hans Scheifelin in *Hans von Leonrodts Hymelwag,* bei Othmar in Augsburg 1517.

143) *Kupferstich* aus dem Jahre 1517. *Schweisstuch.*

Die Heiligen Petrus und Paulus halten das Schweisstuch, auf dem der Christuskopf mit schwerer Dornenkrone, aber mit nur mässig leidendem Ausdruck steht. Die Heiligen sind im Kniestück dargestellt. Dieser Stich ist von ausserordentlicher Vortrefflichkeit. Siehe Tafel XVIII.

Lukas van Leyden. (Vgl. Bartsch, Bd. VII. S. 393, Nr. 105.

144) *Holzschnitt* etwa aus dem Jahre 1517 (?) *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält das Schweisstuch, auf dem ein Christusantlitz ohne Dornenkrone und ohne leidenden Zug dargestellt ist.

Jacob Cornelisz van Oostzanen in der 4vo *Devote ghetiden Folge.* Ein Exemplar im Print Room des britischen Museum. Nr. 81.

145) *Holzschnitt,* etwa aus dem Jahre 1517 (?) *Schweisstuch.*

Veronica hält das Schweisstuch, eine andere Behandlung dieses Gegenstandes von demselben Künstler. (Vgl. Nr. 144.)

Jacob Cornelisz van Oostzanen. (Siehe *Nagler, Künstlerlexikon.* Bd. I. S. 177.)

146) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1518. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica, auf dem Kopf eine herabhängende Haube, hält leicht geneigt das Schweisstuch. Das auf diesem sichtbare Christusantlitz trägt eine schwere dichte Dornenkrone, Blutstropfen sind nicht dargestellt. Der Gesichtsausdruck ist streng aber nicht schmerzerfüllt, und hat im Typus Ähnlichkeit mit dem des Bildes von Scheifelin, obwohl hier der zeusartige Zug nicht betont ist.

Hans Springinklee in Ausgaben des *Hortulus Anime* bei Pypus in Nürnberg, 1518 (Hochdeutsch); 1519 (Lateinisch); und 1521 (Niederdeutsch).

147) *Miniaturbild*, etwa aus dem Jahre 1520. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält das Schweisstuch. Zu ihren beiden Seiten steht je ein trauernder Engel.

Handschriftlicher *Ortulus Animae* in der Hofbibliothek, Wien. Nr. 2706, Fol. 338^{b}. Waagen, Th. II, S. 62.

148) *Wandteppich*, etwa aus dem Jahre 1520 (?) *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica in schwer hängendem Gewande ist von hinten sichtbar. Sie hält Christus ein Tuch hin, auf dem kein Antlitz dargestellt ist.

Flamändischer Wandteppich zu Madrid. (Nr. 663.)

149) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1521. *Kreuztragung.*

Christus trägt das Kreuz und hält mit der linken Hand die eine Ecke des Schweisstuchs, dessen andere Ecke Veronica mit der rechten hält. Auf dem Tuch ist ein dornengekröntes Antlitz sichtbar, dem aber der leidende Zug fehlt.

Aus einer Reihe von Holzschnitten, welche Säulen darstellen, auf denen, nach Adam Kraft (Vgl. Nr. 86), die heiligen Stationen in Relief gearbeitet sind. — Die Holzschnitte stehen in dem Werk: *Die geystlich Strass,* bei Jobst Gutknecht in Nürnberg, 1521. „Der 43. Gang."

150) *Oelgemälde* älter als das Jahr 1524. *Toter Christus.*

Ein Engel stützt den Leichnam Christi, das Schweisstuch hängt über einem steinernen Sarg. Auf dem Christuskopf

steht die Dornenkrone leicht angedeutet, aber die Züge sind nicht leidend.

Raffaelin del Garbo, angeblich in der berliner Gallerie, doch habe ich das Bild dort vergebens gesucht. (Vgl. W. Grimm, *Kleinere Schriften*. Bd. III. S. 162.)

151)[a] *Kupferstich* aus der Zeit 1510—1530. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica, angethan mit einem Turban und mit hängendem Gewande, steht mit blossen Füssen auf einem Rasenhügel (?). Sie hält ein grosses Tuch, auf dem das Christusantlitz ohne Dornenkrone und Schmerzenszug dargestellt ist. Das Antlitz ist in der Form rundlich und menschlich in der Auffassung. Der Kupferstich ist überaus schön.

Marc Antonio. Dies ist eine Nachbildung des Stiches von Schöngauer. Nr. 78. (Vgl. Bartsch, Bd. XIV. S. 109. Nr. 122.

151)[b] *Holzschnitt* aus dem Jahre 1525. *Schweisstuch.*

Die Heiligen Petrus und Paulus, im Kniestück dargestellt, halten das Schweisstuch. Der ganze Holzschnitt ist sehr klein, etwa ein Zoll im Viereck, und scheint eine schlechte Nachbildung des Holzschnittes vom Jahre 1515 aus Lyons (Nr. 135[a]) zu sein. Das Christusantlitz trägt denselben Typus, doch ist weder die Rolle noch der Strahlenschein dargestellt.

Der Holzschnitt steht auf dem Titelblatt einer Ausgabe des gegen Ende des Mittelalters beliebten Werkes: *Baptistae Mantuani Parthenice,* welches bei Ant. du Ry zu Lyons im Jahre 1525 in 8vo im Druck erschien.

152) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1527. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica trägt das Schweisstuch. Das auf diesem sichtbare Antlitz hat den byzantinischen Typus ganz verloren, es scheint aber weder dornengekrönt noch im Ausdruck leidend zu sein. Die Verhältnisse des Bildes sind sehr klein.

Horae b. v. Marie ad verum Sarisburiensis usum, bei Prevost in Paris, 1527. (Fol. LXXXI[a])

153) *Oelgemälde* aus der Zeit 1520—1540. *Christuskopf.*

Das Christusantlitz trägt eine Dornenkrone, ist mit Blutstropfen bedeckt und hat schmerzentstellte Züge.

Quentin Massys, in der Gallerie zu Antwerpen.

154) *Oelgemälde* etwa aus dem Jahre 1530. *Schweisstuch vor Vespasian.*

Die heilige Veronica steht neben dem Bette des Vespasian. Sie trägt einen Mantel und ein Kopftuch von weisser Farbe, und hält über das Bett ein weisses Tuch, auf dem ein Antlitz ohne Glorienschein sichtbar ist. Die Züge des Antlitzes sind byzantinisch, aber gemildert, das Haar ist lang, es fehlt der Bart. Dornenkrone und Leidenszug sind nicht dargestellt; auf dem Antlitz ruht nur die gewöhnliche Schwermut des byzantinischen Typus.*

Les toiles peintes de l'Hotel-Dieu de Reims. Aus der Reihe, welche die Aufschrift trägt: *Vespasien, ou de la Vengeance de Jésus-Christ.* (Reproduziert von Louis Paris in seiner Schrift: *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims.* Paris, 1843.

155) *Oelgemälde* älter als das Jahr 1534. *Schweisstuch.*

Ein durchsichtiges Schweisstuch ist zu beiden Ecken aufgehängt. Das auf diesem sichtbare Antlitz trägt eine Dornenkrone, und ist mit Blutstropfen befleckt, aber der Ausdruck des Leidens ist übermenschlich.

Correggio (?). Wahrscheinlicher aus der mailänder Schule (vgl. Nr. 99), jetzt in der Gallerie zu Berlin. (*Legis Glückselig* nimmt auf dieses Bild Bezug in seiner Schrift *Christus-Archaeologie* S. 154.

156) *Messingplatte* aus dem Jahre 1546. *Schweisstuch.*

Ein Schweisstuch auf dem ein schönes menschliches Antlitz mit einer Dornenkrone dargestellt ist.

Auf einem Grabstein in dem Dom zu Alkmar.

157) *Oelgemälde* aus der Zeit 1500—1580. *Kreuztragung.*

Christus bricht unter der Last des Kreuzes zusammen, und giebt der heiligen Veronica, die neben ihm kniet, das Schweisstuch zurück. Das Antlitz auf dem Tuche ist undeutlich und grob gemalt. Blutstropfen sind dargestellt, aber

* Dieses Bild bestätigt die auf französische Handschriften gegründete Ansicht, dass der Übergang von der einen zur andern Darstellungsweise des Schweisstuchs in Frankreich zu einer andern Zeit stattfand als in Deutschland. In Frankreich erhielt sich weit länger der fremdartige nichtssagende Typus.

anscheinend weder Dornenkrone noch Glorienschein, während Christus selbst eine Dornenkrone auf dem Haupte trägt.

Ridolfo Ghirlandaio, in der National-Gallerie zu London.

158) *Gemalte Holztafel in Relief* aus der Zeit 1500—1550 (?) *Schweisstuch.*

Das Christusantlitz hat schmerzentstellte Züge. Dornenkrone und Blutstropfen sind dargestellt. Das Tuch ist vergoldet und an unsichtbare Stützen befestigt. Das Ganze hat ein rohes und altertümliches Aussehen. Es hing ursprünglich in der Schlosskapelle zu Hagenthal im Elsass.

Basel. *Mittelalterliche Sammlung* im Nebengebäude des Münsters, Saal für kirchliche Altertümer. (Vgl. Nr. 168.)

159) *Oelgemälde* aus der Zeit 1530—1550. *Kreuztragung.* Die heilige Veronica naht Christus mit dem Schweisstuch.

Scenen aus der Passion von *Bartholomäus Bruyn* von Köln, in der kölner Gallerie. Nr. 399.

160) *Miniaturbild* wahrscheinlich aus dem 16. Jahrh. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica, als anmutige Jungfrau gedacht, hält ein weisses Schweisstuch. Das auf diesem sichtbare Christusantlitz trägt einen weichen menschlichen Ausdruck und streift in der Auffassung an die Bilder von Dürer. Der leidende Zug fehlt. Die Feinmalerei ist vortrefflich und möglicher Weise einem Holzschnitt Scheifelins nachgebildet.

Französisches Gebetbuch (*Horae*) in dem Fitzwilliam Museum zu Cambridge. 6. F. 13. (Searle S. 93.)

161) *Miniaturbild.* *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica mit dem Schweisstuch, ohne Antlitz, folgt dem kreuztragenden Christus. Die Arbeit ist sehr grob.

Französisches Gebetbuch (*Horae*) (das 5te Bild), im Fitzwilliam Museum zu Cambridge. 6. F. 19. (Searle 6. F. 7.)

162) *Oelgemälde* aus der Zeit 1530—1560. *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica kniet vor Christus, der unter der Last des Kreuzes zusammenbricht. Das Antlitz, das auf dem

Schweisstuch sichtbar ist, trägt eine Dornenkrone, hat aber etwas übermenschlich Verklärtes im Ausdruck.

Andrea Sacchi, in der Veronica-Kapelle der Peterskirche zu Rom.

163) *Oelgemälde* aus dem Jahre 1552. *Kreuztragung.*

Christus sinkt unter der Last des Kreuzes zu Boden, während ihm die heilige Veronica das Schweisstuch hinhält.

Peeter Aertsen, flamändische Schule, in der berliner Gallerie, Nr. 726.

164) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1560. *Schweisstuch.*

Ein kleiner und roh ausgeführter Holzschnitt, der die heilige Veronica mit dem Schweisstuch zum Gegenstande hat, findet sich in der Schrift:

Hortulus anime. Der Seelen Garten u. s. w. *Gedruckt zu Dilingen durch Sebaldum Mayer*, wahrscheinlich um das Jahr 1560.

165) *Oelgemälde* älter als das Jahr 1562. *Schweisstuch.*

Der Christuskopf trägt eine Dornenkrone. Die Züge des Antlitzes sind von mässig leidendem Ausdruck.

Schoreel, im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Beschrieben von W. Grimm, *Kleinere Schriften.* Bd. III. S. 163.

166) *Oelgemälde* aus der Zeit 1570—1590. *Kreuztragung.*

Im Vordergrunde des Bildes kniet Veronica mit dem Schweisstuch.

Christoph Schwarz in der Gallerie zu Augsburg. Nr. 60.

167) *Miniaturbild* aus dem Jahre 1587. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica, eine Jungfrau mit zierlichem roten Kopftuch, blauem Gewande und rotem Mantel, hält ein veilchenblaues Schweisstuch, auf dem das leidende Christusantlitz, blutbefleckt aber ohne Dornenkrone, sichtbar ist. Die Nase des Antlitzes ist übermässig lang. Das Bild ist ohne Anklang an den byzantinischen Typus, aber unschön.

Französisches Gebetbuch (*Horae*) im Fitzwilliam-Museum in Cambridge. 6 F. 12 (Searle S. 92).

168) *Hochrelief in Holz* aus der letzten Hälfte des 16. Jahrh. (?) *Schweisstuch.*

Das Christusantlitz hat einen edlen ernsten Ausdruck und erinnert in der Auffassung an die zeusähnlichen Christusbilder von Dürer. Die Augen sind geschlossen, die Dornenkrone gleicht einer Siegeskrone. Die Schnitzerei ist in dunkelfarbenem Holz ausgeführt und nicht übermalt. Das Schweisstuch ist scheinbar an den oberen Ecken befestigt. Das Ganze ist ein vortreffliches Beispiel der spätern Renaissance Schnitzarbeit von Strassburg.

Basel. *Mittelalterliche Sammlung* im Nebengebäude des Münsters. Saal für kirchliche Altertümer. (Vgl. Nr. 158.)

169) *Oelgemälde* etwa aus dem Jahre 1600. *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica mit dem Schweisstuch kniet vor Christus.

Von einem augsburger Meister in der augsburger Gallerie. Nr. 83.

170) *Oelgemälde* aus dem Jahre 1605. *Schweisstuch.*

Die heilige Veronica hält ein Schweisstuch, auf dem Christi Antlitz sichtbar ist.

A. Bloemaert. Gegenwärtiger Verwahrungsort unbekannt.

171) *Oelgemälde* aus der Zeit 1600—1650. *Schweisstuch.*

Ein Engel hält das Schweisstuch, so dass nur ihr Kopf über dasselbe hinausragt. Das Christusantlitz ist von der spätern Auffassung, schwer und bedeutungslos im Ausdruck. Dornenkrone, Blutstropfen und ein Stirnrunzeln.

Auf einem Sandstein-Altar in der Neumünsterkirche zu Würzburg. (Nachgebildet in *Hefner-Alteneck*: *Trachten* u. s. w. 2te Ausgabe. Tafel 110.)

172) *Oelgemälde.* *Schweisstuch.*

Das Christusantlitz ist auf einem Schweisstuch dargestellt, welches scheinbar frei hängt. Dornenkrone und Blutstropfen fehlen. Der Typus ist ganz byzantinisch, Nase lang, Stirne hoch, mit leicht angedeutetem Barte.

In einem Schlafzimmer des Gasthauses Lütz im Stubaierthal bei Innsbruck.

Ein höchst sonderbares Bild, dessen Alter ich nicht zu bestimmen wage, dessen Auffassung aber jedenfalls sehr alt und durch den deutschen Kopisten wenig abgeändert ist. Ich besitze eine Reihe von Berichten über die in Tyrol vorhandenen Christusbilder, welche in grosser Mannigfaltigkeit vorkommen. Der ursprüngliche Entwurf ist endlose Male nachgebildet oder übermalt worden, aber manchmal hat sich der Anklang an die alte Version der Legende oder geradezu der alte Typus erhalten. Ich führe als Beispiel ein merkwürdiges altes Crucifix mit einem Christus von der alten Auffassung an, welches bei Wiesen am Eingang des Pfitscher Thals erhalten, und durchaus verschieden ist von den zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen in der nächsten Umgegend. Ferner eine Scene bei Kappel in Paznaun, auf der römische Soldaten von übergrosser Statur mit klassischen Helmen den relativ kleinen Heiland verspotten. Das Ganze trägt den Stempel des 16. Jahrhunderts, einer Zeit, in der es üblich war, die Grausamkeit der Verfolger möglichst zu betonen.

173) *Bildhauerei* (Datum?) *Schweisstuch.*

Darstellung eines Engels, der ein Schweisstuch hält.

Über dem westlichen Haupteingang der Kirche zu Nufringen, bei Herrenberg in Schwaben.

NACHTRAG.

101[b]) *Miniaturbild*, etwa aus dem Jahre 1500. *Kreuztragung.*

Die heilige Veronica hält dem unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Heiland ihr Tuch hin. Das Tuch ist ohne Antlitz.

Handschriftliche Sammlung lateinischer und englischer Gebete im britischen Museum, Add. 15,216. Fol. 68.

101[c]) *Miniaturbild*, etwa aus dem Jahre 1500. *Kreuztragung.*

Knieend reicht die heilige Veronica dem kreuztragenden Christus ein weisses Tuch hin. Dasselbe ist ohne Antlitz.

101[d]) *Miniaturbild.* *Schweisstuch.*

Ein Engel hält ein weisses Tuch auf dem das Christusantlitz in kreuzförmigem goldenen Glorienschein dargestellt ist. Das Antlitz ist ein gutes Beispiel des menschlich gemeinen Typus.

Beide Miniaturbilder 101[c]) und 101[d]) stehen in einer französischen Sammlung von Passionsgebeten, in der Handschrift des britischen Museums, Add. 31,838, und zwar 101[c]) auf Fol. 36[a], 101[b]) in der untern Randverzierung von Fol. 68.

101[e]) *Holzschnitt*, etwa aus dem Jahre 1500. *Schweisstuch.*

Das auf dem frei hängenden Schweisstuch dargestellte Antlitz Christi ist von byzantinischem Typus, ohne Dornenkrone und Leidenszug. Es steht in einem kreuzförmigen Glorienschein.

> *The Dystruccyon of Jherusalem by Vaspassyan and Titus* . . . Imprynted at London in Flete strete at the sygne of ye George by Richarde Pynson prynter unto the kynges noble grace. Fol. B. ii[b]. Ein Exemplar befindet sich auf der Universitäts-Bibliothek zu Cambridge.

101[f]) *Holzarbeit* (circa 1500?) *Kreuztragung.*

Christus sinkt unter der Last des Kreuzes zusammen. Die heilige Veronica hält ihm stehend das Schweisstuch hin, auf dem Christi Antlitz menschlich leidend dargestellt ist.

In der Vorhalle des Doms zu Hildesheim.

103[b]) *Wandteppich*, Anfang des 16. Jahrh. *Kreuzigung.*

Im Vordergrund einer Kreuzigungsscene steht die heilige Veronica und hält ein Schweisstuch, auf dem Christi Antlitz ohne Leidenszug dargestellt ist.

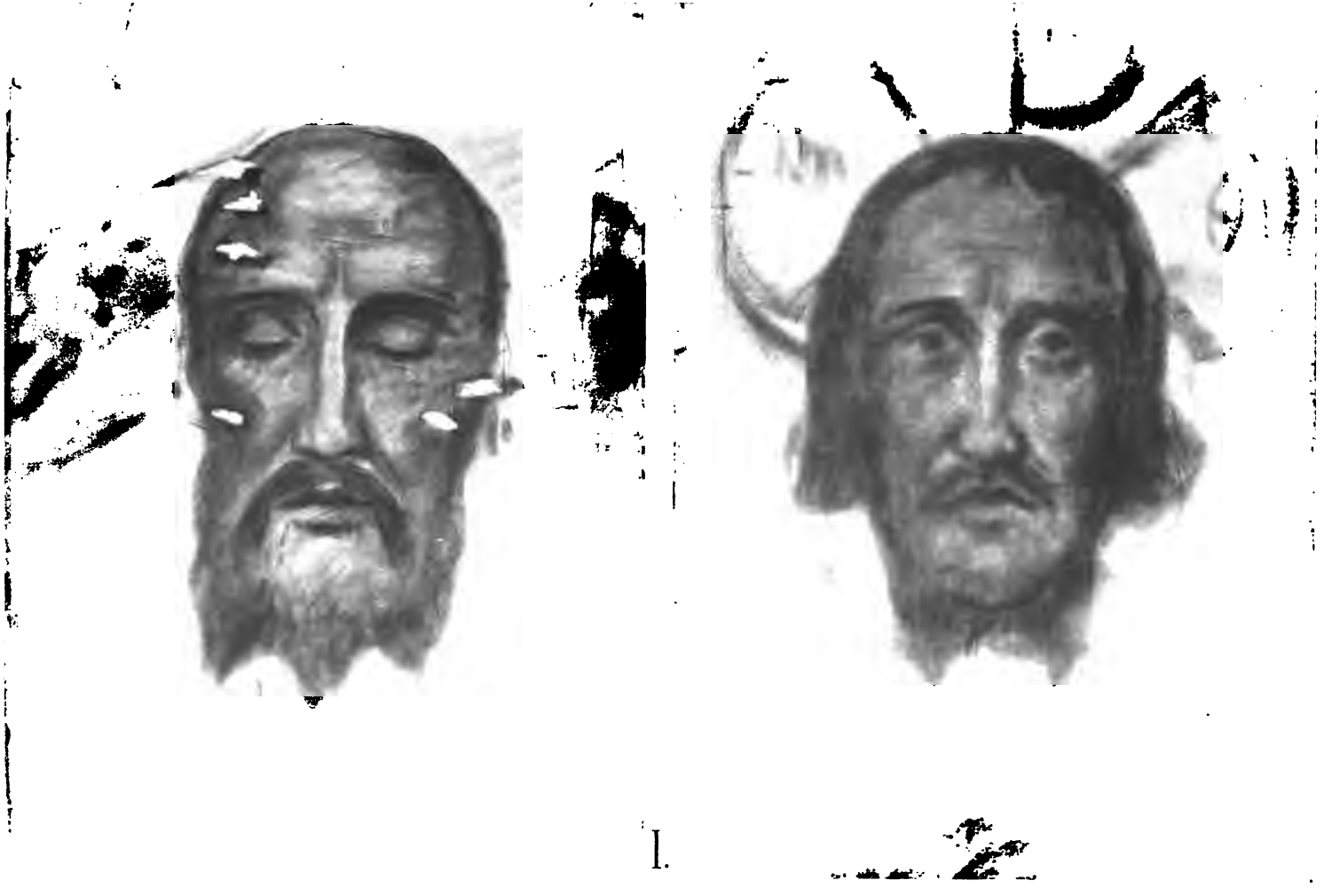
> In der dresdener Gemälde-Gallerie. Die Entwürfe zu diesen Teppichen werden dem Quentin Massys zugeschrieben.

113[b]) *Holzschnitt* aus dem Jahre 1503. *Schweisstuch.*

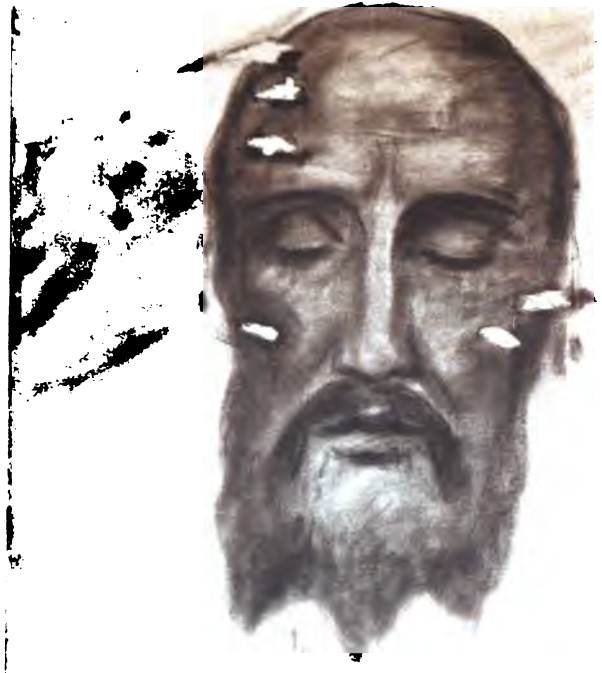
Die heilige Veronica, auf dem Kopfe ein Tuch, hinter welchem einen Glorienschein, hält stehend ein grosses Schweisstuch, auf dem Christi Antlitz ohne Glorienschein dargestellt ist. Das Antlitz des Heilands ist sehr viel grösser als das der Heiligen und liefert ein gutes Beispiel des gemein menschlichen Typus. Der Leidenszug ist stark ausgeprägt, und Blutstropfen sowie die Dornenkrone sind dargestellt.

Ortulus anime gedruckt zu Strassburg im Jahre 1503. Fol. z. ii.

(Dieser Holzschnitt ist schöner als die, welche spätere Ausgaben des Hortulus zieren. Ich vermuthe, dass derselbe in dem *Ortulus anime* steht, welcher bei Wilhelm Schaffner von Roperswiler zu Strassburg im Jahre 1500 erschien, doch fehlen in dem mir zu Gesichte gekommenen Exemplar dieses Ortulus sowohl Seite G iii und G v, welche Teile des Veronica-Rufs enthielten, als auch wahrscheinlicher Weise der obenerwähnte Holzschnitt, denn die übrigen erhaltenen Holzschnitte sind dieselben wie die der Ausgabe des Ortulus vom Jahre 1503.)



I.



I.

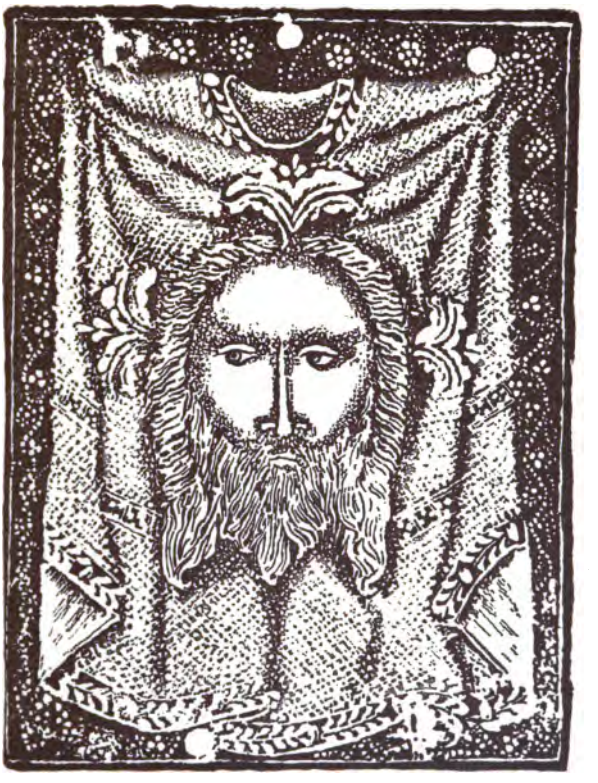
II.

IV

IV

VI.

VII.



VIII.

IX.

X

XI.

XII.

Veronica

Veronica
tigem n
ſiamum den g
fo:dert. dañ d
heit begriffen.
ret het do wa
wercks wege
alda bis an ir
gottes mache
helt) bekime
hailet wardt
eim zaichen d
dem babſt vi
dent. daſelbſ
menſchen mit großer andacht vnd inniger

Venarchus der natürlich maiſter ein
ſchrybeſchreiber noch zumal iung
bey Seleuciam der ſtatt Cilicie geſtorbe
ſunder eintweders zu Alexandria oder zu

XIV.

XV.

vnd ir gegeben iſt/ vñ bit das hailig antlütz vnſers lie
ben herrn nach ſeiner götlichen menſchait das er vns
geb ſeinen götlichen frid hie vñ dort ewig/ vnd ſein hai
ligs antlütz in götlicher lieb ewiglich anzuſchawen/
vnnd hab in dirſelbs ain fridliche hertz gegen got vnd
deinem nächſtñ in rechter ordenlicher lieb vnd zucht/
Wañ in feindtſchafft/ neid/haß/vnrecht/ oder rach
wigſt du von got nit erhört dir dein ſünd zůuergeben/
vñ ſein hailiges götliches angeſicht in ewigkait anzů-

XVI.

XVII.

XVIII.

XIX.

3 2044 019 006 709

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

3579631

SEP 1970

FEB 10 1987

CANCELLED

DUE